

BIBLIOTHÈQUE MUSICOLOGIQUE.

II

---

TRAITÉ

DE

PSALTIQUE

THÉORIE ET PRATIQUE

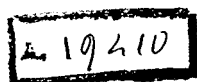
DU CHANT DANS L'ÉGLISE GRECQUE

335

PAR

LE PÈRE J. B. REBOURS

DES MISSIONNAIRES D'AFRIQUE (Pères Blancs)



UNIVERSITÉ  
DE  
POITIERS

PARIS

ALPHONSE PICARD & FILS, ÉDITEURS

82, rue Bonaparte, 82

LEIPZIG

OTTO HARRASSOVITZ

14, Querstrasse, 14

—  
1906



BIBLIOTHÈQUE MUSICOLOGIQUE.  
II

---

TRAITÉ  
DE  
PSALTIQUE  
THÉORIE ET PRATIQUE  
DU CHANT DANS L'ÉGLISE GRECQUE

PAR  
LE PÈRE J. B. REBOURS  
DES MISSIONNAIRES D'AFRIQUE (Pères Blancs)

A 19410



UNIVERSITÉ  
DE  
POITIERS

PARIS  
ALPHONSE PICARD & FILS, ÉDITEURS  
82, rue Bonaparte, 82

LEIPZIG  
OTTO HARRASSOVITZ  
14, Querstrasse, 14

1906

IMPRIMATUR  
† LEO LIVINHAC  
sup. gen. societatis  
Die 26 Februarii 1906

ADMITTITUR  
Joannes Marta, S. Sepulcri Canonicus,  
Censor deputatus.

IMPRIMATUR  
Hierosolymis die 8 Januarii 1906  
† ALOISIUS PICCARDO  
Vic. cap.

AU RÉVÉREND PÈRE A. COUTURIER  
PROFESSEUR DE LITURGIE ET DE MUSIQUE AU SÉMINAIRE  
DE S<sup>te</sup> ANNE

*Hommage fraternel et reconnaissant.*

J. B. R.



## INTRODUCTION

*Les Eglises d'Orient ont gardé dans leurs liturgies, un cachet d'antiquité que l'on ne retrouve nulle part ailleurs; «L'Orient est immobile,» a-t-on dit, et c'est avec raison que l'Eglise Orientale tient à conserver ses antiques usages.*

*Ne serait-ce pas dommage que la musique dont l'Eglise s'est toujours servie, ne soit pas en rapport avec les rites dont elle est la servante? C'est ce que ne semblent pas comprendre, ceux qui de nos jours réclament sinon la disparition totale de l'antique psallique, — ils n'oseraient pas en venir là du premier coup —, du moins de tels changements, de telles adaptations, que certainement en pratique c'en serait fait de la musique byzantine.*

*Cependant, si l'on veut bien y prendre garde, et si l'on veut remonter jusqu'aux premiers âges de l'Eglise, nous verrons que la psallique actuelle est un précieux reste de cette antique musique dont se servaient les successeurs immédiats des Apôtres. A ce titre, ne mérite-t-elle pas d'être conservée?*

*En effet, il faut admettre que l'Eglise, une fois complètement séparée de la Synagogue, le culte ayant pris un plus grand développement, le chant prit un caractère nouveau. Il est à croire que la musique religieuse avait ce caractère efféminé, propre à la musique grecque des premiers siècles de notre ère. Au III<sup>ème</sup> siècle cependant, on voit déjà les psaumes chantés «Modulate ac decenter», comme le remarque Eusèbe dans l'histoire ecclésiastique. Au IV<sup>ème</sup> siècle, on peut constater une série de réformes; nous sommes en présence de psaumes, chantés non plus par tout le peuple, mais par un seul chantre, selon l'ordonnance du concile de Laodicée, can. XVI. *Ἐπὶ τοῦ, μὴ δύναντος τῶν κακοφωνῶν ψαλτῶν τῶν ἐπὶ τοῦ ἁγίου ἀναβανόντων, καὶ ὅτι διὰ τούτων ψαλλόντων, ἐτέρους τινὰς ψάλλειν ἐν ἐκκλησίᾳ.* «Non oportere præter canonicos cantores, qui suggestum ascendunt, et ex membrana legunt, aliquos alios canere in ecclesia» (Apud Hervetum).*

*Il ne faudrait pas croire cependant, que dans tout l'Orient, il en était ainsi. Les canons des conciles provinciaux, outre qu'ils n'avaient qu'une autorité régionale, mettaient, selon toute vraisemblance, un certain temps à se répandre, et une fois répandus, on peut croire*

aussi qu'autrefois comme aujourd'hui, la pratique semblait souvent ignorer les décrets. A ce psaume chanté à l'ambon (*Suggestum ascendunt*) par le psalte, le peuple répondait, comme l'atteste encore Eusèbe (*L. 11. ch. 17.*) en reprenant soit un verset, soit la fin d'un verset: «*Cum unusquispiam modulate ac decenter psalmorum canere exorsus fuerit, cæteri cum silentio auscultantes, extremas dumtaxat hymnorum partes concinunt*» Nous sommes en présence du *psalmus responsorius*.

Les mélodies ornées sont généralement bannies, comme nous le montre le texte bien connu de St Augustin: «*De Alexandrino episcopo Athanasio sæpe mihi dictum commemini, qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti*». Il faut se souvenir cependant que St Athanase n'était pas ennemi du chant orné, qu'il prenait même au besoin sa défense comme on peut le voir dans son épître à Marcellin (*Patr. Gr. t. XXVII. col. 37. seq.*). Toutefois, cette façon de chanter les psaumes ne se perpétua pas. <sup>(1)</sup> Qu'on se figure les interminables offices auxquels nous fait assister St Sylvie, par exemple, et qu'on suppose un seul chantre ou lecteur, ou plusieurs successivement, psalmodiant les psaumes ou lisant les livres canoniques pendant que le peuple entier restait en silence, et l'on comprendra facilement que cet état de choses ne pourrait durer. Le peuple parlait ou priait à haute voix, et ce flot bruyant «*tanquam undis refluentibus studet ecclesia*», dit St Ambrôise, ce flot bruyant étouffait la voix du lecteur ou du chantre. On en vint à faire chanter tout le peuple.

Au *psalmus responsorius*, succéda le chant antiphoné. Tout le peuple chantait alors. Les uns exécutant le premier verset du psaume, les autres le second et ainsi de suite. Le décret du Concile de Laodicée qui défendait à quiconque n'était pas ordonné pour cela, de chanter dans l'Eglise, ne fut donc pas observé longtemps, et la réforme, acceptée avec joie se répandit dans les Eglises de l'Egypte, de la Palestine, de la Syrie et de l'Euphrate. Ce chant antiphoné, originaire d'Antioche, selon les uns, mais plus probablement emprunté par Diodore aux Eglises syriaques, était un véritable progrès. Simple à l'origine, il devint bientôt «*une mélodie aussi variée qu'expressive*» (Battifol-Hist. du brév.)

Du IV<sup>e</sup> au VIII<sup>e</sup> Siècle, pas de renseignements précis sur la musique religieuse. Nous en aurions sans doute si les horreurs de l'ico-

(1) Ne faudrait-il pas voir un reste imitatif de ce *psalmus responsorius* dans les hymnes antiques et dans les odes de certains canons, où nous trouvons le dernier ou les deux derniers vers infailliblement les mêmes à chaque strophe ? — Il en était ainsi sans doute pour que le peuple puisse retenir facilement et chanter cette sorte de refrain. Prenons par exemple l'hymne *ἀκρόβυστος τις θεοτόκος*, de Sergius; Chaque strophe se termine, soit par: *χρίστε ὡμνήσω σε*, soit par: *Ἀλλόθεν*. Telle ode des canons d'André de Crète termine toutes ses strophes par: *ὁ τῶν πατέρων θεός*. — Et chez Cosme de Majuma: *διὸ χριστῷ ἔσωμεν τῷ θεῷ ἡμῶν, ὅτι δέδοξαται*, etc. etc.



nomachie sous Léon l'Isaurien († 741) n'avaient détruit la presque totalité des manuscrits. On eut été heureux d'apprendre de façon certaine quel était le mode de notation de ces cantilènes sacrées qui variaient St Augustin et St Ambroise, St Basile et St Jean Chrysostome.

A l'origine, dit le R. P. Thibaut, la notation de la musique sacrée devait être très probablement l'écriture alphabétique dont firent usage les anciens grecs. Les auteurs du temps, en effet, ne parlent que de cette notation. Vers le VI<sup>e</sup> siècle, la notation ekphonétique succéda à la notation alphabétique. On s'en est servi longtemps pour la notation des Evangiles, des Epîtres et des Prophéties. La bibliothèque du St Sépulcre à Jérusalem renferme plusieurs codices notés de cette façon. Le plus ancien semble bien être du X<sup>e</sup> siècle. On en trouve de plus récents, ayant encore cette séméiographie dont nous n'avons plus la clef. On ne peut nier cependant que la notation du VII<sup>e</sup> siècle, dite damascénienne, parce qu'on en attribue—peut-être à tort d'ailleurs—l'invention à St Jean Damascène, ne dérive directement de la notation ekphonétique.

L'époque qui suivit la persécution des iconoclastes, vit fleurir bon nombre de mélodes fameux. Le plus célèbre d'après la tradition, St Jean Damascène, est regardé comme le père de la nouvelle méthode de chant. Rien de positif, cependant, ne peut enlever les doutes que des auteurs sérieux émettent à ce sujet. L'octoëchos lui-même n'est pas une preuve que le St Sabbaité fût un grand mélode, car on pourrait ne voir dans cette nouveauté, qu'une réforme plutôt liturgique que musicale. Son contemporain Cosme, qui reçut également à la laure de St Sabba, et étudia comme lui sous la direction de Cosme l'Etranger, semble au contraire avoir fait beaucoup pour la musique. Il devint plus tard évêque de Majuma (Gaṣa) et composa nombre de canons en prose et en vers iambiques, des tropaires, etc. L'un des canons du premier ton à Noël, un autre du second ton pour l'Epiphanie; un du quatrième ton pour le Dimanche des Rameaux, un autre pour la Pentecôte puis pour l'Ascension etc. Les diodia, triodia, tetraodia de la grande semaine, nombre d'autres canons, lui sont attribués. D'ailleurs, son nom est presque toujours joint à celui de St Jean Damascène dans les traités byzantins qui nous sont parvenus.—Il faudrait citer nombre de mélodes de la même époque, on les trouvera énumérés dans l'histoire de la musique écrite en Grec par G. Papadopoulos. (Athènes 1900.)

L'art byzantin avait repris un peu de vie après l'hérésie des iconoclastes. Il se développa jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle, époque où commence la décadence qui s'accroît au XIII<sup>e</sup>. Du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle, nous avons des manuscrits d'une réelle valeur au point de vue qui nous occupe. La bibliothèque du St Sépulcre à Jérusalem en renferme quelques uns très bien conservés. Nous ne pouvons les étudier ici, mais nous es-

pérons y revenir plus tard.<sup>(1)</sup> Une chose cependant qu'il importe de constater, c'est qu'au XI<sup>e</sup> siècle, nous nous trouvons en présence de deux notations d'un génie différent et qui se sont développées, dirait-on, parallèlement. Le ms. 83 du fonds de St Sabba et le ms. 361 du même fonds, tous deux du XI<sup>e</sup> siècle, nous permettent de le constater. Ces deux notations sont assurément issues de la notation ekphonétique, mais, tandis que nous avons la clef de la notation Damascénienne dont se compose le codex 361, celle du codex 83 nous est inconnue. Nous pensons qu'il s'agit ici de cette notation que le R. P. Thibaut a nommée Constantinopolitaine, « parce qu'elle fut principalement employée à Constantinople. » Dom Gaissier (*Les Heirmoi de Pâques dans l'office grec*, Rome 1905) n'accepte pas cette interprétation, car, dit-il, « cette notation n'était apparemment pas particulière à Constantinople, mais répandue partout; aussi, puis-je, outre les deux mss. « Constantinopolitains » mentionnés par le P. Thibaut, en mentionner plusieurs où cette notation est employée; huit à Grottaferrata: E, α, VII-Δ, α, VI, VIII, XIII à XVII, un à la Biblioth. nat. de Paris, cod. gr. 242. Deux à la Bibl. Vatic. cod. reg. gr. 54 et 59 — tous du XI<sup>e</sup> (— XII<sup>e</sup>) siècle. » La question n'est donc pas tranchée; espérons que de nouvelles découvertes nous donneront bientôt la clef de cette séméiographie et nous en apprendrons l'origine.

Revenons à la notation Damascénienne. Au XIII<sup>e</sup> siècle, elle conserve encore sa simplicité première, nonobstant quelques signes chironomiques ajoutés par les « maîtres. » Mais au XIV<sup>e</sup>, les mss. nous révèlent un changement important. Ce n'est plus la notation simple, mais une séméiographie compliquée, surchargée comme à plaisir. Que s'est-il donc passé?

Vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, le maître de chapelle de la cour impériale, Jean Koukouzélis, inventa une foule de signes « aphones » qui devaient servir à exprimer, les uns la valeur rythmique, les autres, les modulations de voix propres à chaque signe phonique. Plusieurs signes de cette dernière catégorie ont également pris naissance à cette époque. Toutefois, il ne semble pas probable que tous soient dûs à Koukouzélis. Chaque petit maître était désireux d'imiter le grand maître, et l'on peut constater par un simple coup d'œil sur les mss. d'âges successifs, que plusieurs de ces « grands signes » ne se sont introduits que peu à peu. Quoiqu'il en soit, tous sont inscrits sous la rubrique « signes dûs à Koukouzélis »; nous respecterons cette tradition.

Du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, on dut écrire beaucoup sur la théorie musicale. Koukouzélis laisse un traité avec des exercices; après lui Xénos

(1) C'est pour nous un devoir de remercier ici le Grand Archidiacre du St. Sépulcre, Cléophas, en même temps premier bibliothécaire, pour l'amabilité avec laquelle il a mis à notre disposition les trésors dont il a la garde.

Koronis compose un manuel sur les tons et les phthorai. Eustache archevêque de Thessalonique, compose «*Ἐρμηνεία τῆς βίβλου λατρευτικῆς*» où il parle des psalmodies sacrées, etc. etc. Le Hiéromoine Gabriel, qui vivait vers 1420, <sup>(1)</sup> et dont nous possédons un traité assez détaillé, se plaint de cette abondance d'écrits. «*Plusieurs auteurs ayant dit bien des choses sur notre sujet, tous frappent également en dehors du but, et ne disent pas du tout les choses qui conviennent à la psaltique; mais ils en parlent d'une manière tout à fait privée et sans examen. — Περὶ τῆς προκειμένης ὑποθέσεως πολλοὶ εἰπόντων πολλὰ, πάντες ἑμὲως πρὸς τὸ σκοπεῖν βλάπτουσι, καὶ οὐδαμῶς τῇ ὑποθέσει τῆς ψαλτικῆς χάσι προσέχοντα, ἀλλὰ ἰδιωτικῶς πᾶν προτρέπουσι τὰν καὶ ἀρετῶν.*»

Chacun voulant donner des anciens et des nouveaux signes une interprétation spéciale, c'était évidemment le moyen de ne pas s'entendre; c'était marcher à grand pas vers la décadence. Et Gabriel l'explique par la perte des traités originaux qui durent être composés par les premiers auteurs. «*Il était impossible que cet auteur (le premier) ne donnât pas de ces signes l'explication convenable, et qui en indiquât la raison d'être; mais aucune de ces choses n'est conservée, ayant été détruites probablement par le temps. Beaucoup d'ailleurs étaient mauvaises et n'avaient rien de bon. — Τὸν ταύτων οὐκ ἀδύνατον ἦν καὶ ἰσχυρὰ ἀποδείξαι ἐν ἐκάστῳ ὥς ἔχοντο, καὶ τὸ εὐσεβεῖν τοῦ προκειμένου δεῖναι. ἀλλὰ ταύτων μὲν τι οὐ σώζεται, ἴσως τῷ χρόνῳ διαφθαρὲν· πολλὰ δ' ἄλλως χάσιν, καὶ οὐδὲν ὅμως ἔχοντα.*»

L'hymnographie byzantine elle-même est à cette époque (XIII-XV.) en pleine décadence. Nous en trouvons la principale cause dans cet esprit querelleur et étroit qui s'attarde à des rétilles ne s'apercevant pas que le principal menace ruine! «*Homines autem byzantini quam tenuis et pusilli animi fuerint, inde maxime intelligitur, quod omnis fere eorum poesis intra angustos ecclesiastici carminis fines inclusa continebatur. Cum enim monachi et episcopi tam apud reges populum plurimum valerent et animi hominum spinosis theologiae quaestionibus adeo capti tenerentur, ut altius spirare et praeclara consilia moliri non auderent, turpissima ingeniorum sterilitas et nugatoria quaedam garrulitas cum in aliis litterarum generibus tum in poeticis studiis nata est.*» (Christ. Anthologia-p. XXIV.)

Mais laissons l'hymnographie et revenons à la musique. La théorie devient de plus en plus embrouillée. Les traités parlent de tout sauf de musique. Des développements insensés pour prouver que le «*corps*» doit accompagner l'«*esprit*», pour montrer comment il se fait que *ζήτημα* monte de deux voix, alors que *κεντήματα* ne monte que d'une seule. Dans un traité du XVII<sup>e</sup> siècle, une digression de huit grandes pages sur les

(1) Dans son *Ἱστορικὴ ἐπισκοπὴ τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, G. Papadopoulos fait mourir Gabriel en 880. Comment l'auteur ne s'est-il pas rendu compte de cet anachronisme: en 880 Gabriel nous parle des «*grands signes*» qui seront inventés par Kuhnouziéti au XIII<sup>e</sup> siècle!

anges et la création de l'homme; et cela au milieu d'une nomenclature des signes phoniques!!-On conçoit, dès lors, que très généralement, la routine, ou si l'on préfère, le goût particulier de chaque chantre, ait remplacé la théorie. On comprend que Gebrâil, le vieux maître de Villoteau, n'ait pu lui donner que très peu de renseignements théoriques.

A cette cause de décadence, il faut joindre encore le mauvais service que la musique turque et la musique arabe ont rendu à la musique byzantine. L'influence est palpable dans nombre de passages; mais dire au juste quand et comment s'est opéré le mélange, car il y a eu influence réciproque, ce n'est pas chose facile. Ce que l'on peut conjecturer, c'est que la musique arabe pénétra dans les Eglises de rite byzantin en même temps que la langue. Or, c'est vers le XIV<sup>e</sup> siècle que semble s'être introduite la coutume d'écrire en arabe les titres des ouvrages syriaques. Bientôt on commença à lire les leçons, puis les Evangiles et les Epîtres tantôt en syriaque, tantôt en arabe; enfin le syriaque, ayant disparu comme langue parlée, disparut aussi de la liturgie melkite, la seule qui nous occupe pour le moment — Un coup d'œil sur les mss. du fonds syriaque de la Bibl. Nat. de Paris donnera plus de poids à notre conjecture. Le ms. 144-daté de 1493 a ses titres et quelques leçons en Arabe. Dans le ms. 128 daté de 1562, où trouve également les leçons en arabe-etc. (cf. catal. du fonds syr. Bibl. nat. Paris)

Ce que l'on peut constater aussi, c'est que le  $\gamma\sigma\upsilon\sigma\zeta$  existe pratiquement et théoriquement depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, et qu'avant cette époque, selon nous, s'il existait en pratique, nous ne voyons dans aucun traité qu'il en soit question; or nous pensons que la question de mesure est assez importante, pour qu'au moins quelques uns des théoriciens byzantins l'aient traitée. Nous ne pouvons nous étendre longuement ici sur ce sujet, très à l'ordre du jour cependant; nous l'effleurons simplement pour dire notre opinion, et nous pensons que le  $\gamma\sigma\upsilon\sigma\zeta$ , tel que nous l'avons actuellement dans la musique grecque, est dû à l'influence de la musique turque. Il faut d'ailleurs se garder d'en exagérer l'universalité.

#### Arrivons à la réforme du XIX<sup>e</sup> siècle.

La notation de Koukouzélis était réellement compliquée. Les grands signes surchargeaient le texte et n'étaient d'ailleurs que d'une utilité très contestable; beaucoup d'entre eux avaient théoriquement une nuance de différence, pratiquement on n'en tenait pas compte. Témoin encore ce bon Gebrâil qui ne peut en donner la signification à Villoteau.

C'est Grégoire de Crète qui, le premier, eut l'idée de supprimer les «grandes hypostases». Il n'exécuta pas lui-même son dessein; ce furent ses disciples, Chrysanthé, Grégoire et Chourmousios qui s'en

chargèrent. C'était audacieux. Toutefois, ils réussirent au delà de leurs espérances. La grande difficulté semblait être dans l'approbation du Phanar; elle fut obtenue sans peine. Aussi, encouragés par ce premier et important succès, les réformateurs poursuivirent leur œuvre. « Hélas! dit le P. Thibaut, les hommes aux instincts subversifs font très souvent de plus grands dégâts, accumulent les ruines avec plus de promptitude que le temps ». (Echos d'Or. sept. 1898) Le fait est que nous ne sommes pas ici en présence d'une réforme pacifique, mais d'un massacre! — Il y avait à réformer, tout le monde le reconnaît; les meilleures choses peuvent être améliorées; a fortiori, celles qui sont tombées dans un état complet de décrépitude doivent-elles l'être. Mais il eut été de la prudence la plus élémentaire d'y mettre le temps voulu, et de ne pas arracher le bon grain sous prétexte d'enlever l'ivraie! Le *Θεωρητικὸν μέγα* de Chrysanthè, devenu la règle officielle du chant ecclésiastique, renferme assurément de bonnes choses, mais la clarté fait absolument défaut. Et puis, on avait supprimé, on voulut remplacer; d'où une foule d'innovations qu'il serait trop long d'énumérer ici. Et le peuple, et les moines acceptèrent le tout comme un réel bienfait, la grande majorité ne s'étant pas aperçu du changement! — Et voilà où nous en sommes dans la psallique actuelle!

Cependant, hâtons-nous de le reconnaître, malgré le désastre, il reste encore de bien belles choses, et s'il nous est permis de regretter le passé, le plus pratique assurément est de nous appliquer à tirer tout le parti possible du peu qui nous reste.

De divers côtés, nous entendons réclamer une réforme! <sup>(1)</sup> Elle serait utile assurément; mais elle ne viendra pas de si tôt. Elle ne viendra pas surtout sur les données des musicologues européens qui la réclament. Le penser serait bien mal connaître l'état d'âme des Orientaux. Des mesures que l'on propose, plusieurs seraient bonnes; d'autres, excellentes pour nous occidentaux, ne seront jamais acceptées des orientaux parce qu'elles ne correspondent pas à leur génie musical.

Nous savons bien qu'en Grèce, sous l'influence de la musique, ou, si l'on veut, de la civilisation européenne, la polyphonie a pénétré en nombre d'Eglises, surtout dans les villes. Telle Eglise de Constantinople même a suivi cet exemple. Jérusalem ne veut pas être en retard, et de temps à autre le chœur des grecs au St Sépulcre nous fait entendre quelques chants polyphones. Pauvre harmonie! On n'est jamais si bien que chez-soi, et il est certain qu'elle est traitée ici comme une étrangère! Car, excellente en soi, elle a le tort de n'être pas le chant traditionnel de l'Orient, et de ne répondre en rien au goût de la grande majorité. A ce dernier point de vue, il serait certainement regrettable de la voir triompher. On n'en est pas là; car, bien que le Patriarche actuel de Constantinople, Joachim III ait

(1) Cf. notre article « La réforme du chant Grec » Echos d'Or. Juillet 1905, dont nous donnons ici quelques extraits.

déclaré officiellement que la polyphonie n'est pas prohibée dans l'Eglise orthodoxe, les Hellènes se sont ressaisis, et ont créé récemment à l'Odéon d'Athènes, un cours de musique byzantine. (cf. J. Pargoire. *Mus. rel. en Grèce*. dans *Vižatlikij Vremennik*-t. x. 1903. p. 640). D'ailleurs, qu'on ne l'oublie pas, l'Eglise grecque n'est pas confinée entre l'Adriatique et l'Archipel: l'Asie mineure, la Syrie, l'Egypte sont encore de son domaine, et dans ces dernières contrées, de langue turque ou arabe, les indigènes ne sont pas sur le point d'adopter la polyphonie. La principale raison, c'est que la musique arabe, plus encore que la musique grecque, est d'un génie tout opposé à celui de la musique européenne. Or, les populations dont il s'agit, de rite grec, ou mieux byzantin, font usage, nous l'avons vu, dans leurs offices, de la langue arabe comme de la langue grecque; la première est même beaucoup plus employée. Ce mélange de langues a singulièrement influé sur la musique; presque tous les chantres indigènes habillent les morceaux grecs, des mélodies arabes qui leur sont familières, et, lorsqu'ils pensent chanter un morceau vraiment grec, ils ne se doutent pas que leur exécution a un goût de terroir très prononcé. Ces gens n'éprouent généralement aucun attrait pour notre musique; on est presque mal impressionné en les voyant rester insensibles devant nos chefs d'œuvres. Affaire de goût et d'éducation; nous leur rendons bien la pareille! Oui, et nous disons ceci surtout pour les musicologues européens de passage en Orient; forcément nous sommes de très mauvais juges en cette matière; nous jugeons sans avoir les éléments suffisants. Ce qui manque surtout à ces critiques empressés, c'est l'habitude d'entendre, c'est, selon l'expression de Daniel (mus. ar.) l'éducation de l'oreille. Nous ne serons guère compris, nous le savons bien; mais ceux au moins qui ont reçu plusieurs années en Orient et s'y sont occupés de musique, reconnaîtront la justesse de notre affirmation. Nous irons même plus loin, et nous dirons que malgré l'état de délabrement où la musique ecclésiastique se trouve en ce moment, elle reste, en principe, supérieure à la musique européenne sous le rapport de la mélodie. En effet, dans notre système européen, nous ne sortons pas du majeur et du mineur; ici au contraire, nous avons huit modes ayant un caractère parfaitement tranché. Nous savons fort bien que ces huit modes si tranchés en théorie, le sont moins en pratique, mais là n'est pas la question.

Ce qui importe donc, c'est d'utiliser ces précieux restes. Pour les utiliser, il faut s'en donner la peine. C'est chose pénible de voir combien la musique ecclésiastique est ignorée de ceux qui par devoir professionnel devraient la connaître! Aussi, voit-on les plus belles pièces, à peine reconnaissables! Nous serions tentés de nous arrêter; cependant, il faut avoir quelquefois le courage de tout dire, comme aussi celui de tout entendre: l'oriental est essentiellement routinier en fait de musique. Or, vouloir concilier l'idée d'art réel avec une misérable routine, n'est-ce pas une utopie! C'est donc là le grand mal; c'est là ce qu'il faut combattre tout d'abord.

*Certes, nous ne nous faisons pas illusion; nous savons parfaitement que ce qui s'est fait depuis de longues années, se fera probablement longtemps encore. Ce n'est pas une raison pour se croiser les bras et assister platoniquement à la ruine complète de ces quelques restes du passé. En attendant que des maîtres viennent réédifier, efforçons-nous au moins de conserver l'édifice dans l'état actuel.*

*Tel est le but de ce modeste ouvrage. On n'y trouvera pas de discussions sur les points peu clairs ou controversés; nous nous proposons simplement de présenter la psaltique telle qu'elle est aujourd'hui. C'est donc un travail de vulgarisation.*

*Pour plus d'érudition, on consultera avantageusement les divers travaux qui dans ces dernières années ont été consacrés à la musique grecque; Ceux des P. P. Gaïsser, Parisot, Thibaut; ceux du P. Dechevrens, de M. M. P. Aubry, Gastoué, etc.*

*Nous manquerions à un devoir, si nous ne remercions publiquement ici, le R. P. Couturier, notre confrère et maître. Le présent travail est plutôt son œuvre que la nôtre. Si ses multiples travaux ne l'en avaient empêché, il aurait dès longtemps publié un ouvrage sur la musique grecque; on y eut certainement gagné.*

*Merci aussi à M. P. Aubry pour le sympathique accueil qu'il a bien voulu faire à ce modeste ouvrage, et pour les services signalés qu'il nous a rendus au cours de sa publication.*







## PREMIÈRE PARTIE

*Des signes ou notes. — Des clefs. — Exercices.  
De la mesure. — Des silences. — Des changements de mesure.  
Des modulations de la voix.*

### DES SIGNES OU NOTES

I La psaltique est le chant en usage dans l'Eglise grecque.

Alors que la musique s'écrit sur une portée de cinq lignes, et qu'elle emploie les *notes* pour indiquer les différents intervalles, la psaltique, elle, n'a ni portées ni notes, mais simplement des *signes*.

Pour monter et descendre la gamme, en psaltique, on emploie les syllabes suivantes:  $\pi\alpha$ ,  $\beta\omega$ ,  $\gamma\alpha$ ,  $\delta\iota$ ,  $\kappa\epsilon$ ,  $\zeta\omega$ ,  $\nu\eta$ ,  $\pi\alpha$  — équivalentes à: ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré.

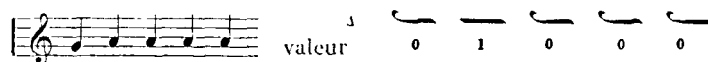
Cette gamme est appelée en grec:  $\nu\lambda\iota\mu\alpha\zeta$ .

#### 2 — Différentes notes (1)

$\text{Ἰσον}$  Ison (—) L'*ison* est un signe de psaltique qui indique que l'on doit répéter la note précédente.

Dans la musique, avec le système des portées, il est facile de faire par exemple quatre *la* de suite, il suffit pour cela d'écrire quatre fois cette même note. En psaltique, rien de semblable; chaque signe ayant une valeur déterminée, il fut nécessaire d'en trouver un qui n'eût par lui-même aucune valeur ni ascendante ni descendante. C'est l'*ison*. (—)

Un exemple fera comprendre la chose.



Le  $\Delta$  placé au commencement indique que la première note est  $\delta\iota$  (équivalent de sol); par conséquent, l'*ison* qui suit est un  $\delta\iota$  — La note suivante (—) monte d'un degré et les trois *ison* qui suivent répètent autant de fois cette note.

(1) Bien que ce mot soit moins exact, nous l'employons néanmoins, pour éviter toute confusion.

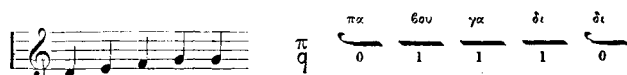
Dans un traité grec de psaltique, on trouve cette définition de l'*ison*: « Le commencement, le milieu, la fin et le système de tous les signes du chant, c'est l'ison. La voix n'est dirigée que par lui; on l'appelle *aphone*, (sans son) non parcequ'il n'a pas de son, car il résonne, mais parce qu'on ne le module pas. Ainsi l'ison se chante dans un parfait équilibre de la voix. »

3—Parmi les signes de psaltique, les uns indiquent les intervalles montants, les autres les intervalles descendants.

1° Signes montants.

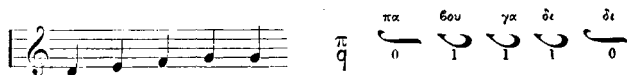
Ὀλίγον—*Oligon* (—) Ce signe s'emploie sur tous les degrés ascendants. « διὰ πάσης ἀναξάσεως ». Il indique que la voix s'élève d'un degré. (1)

Exemple.



La première note (ison) a pour valeur 0, et chaque oligon qui suit s'élève d'un degré.

Πεταστή 4—*Pétastì* (∪) Ce signe s'emploie comme oligon sur tous les degrés ascendants. Les grecs appellent ces deux notes, (ολίγον, πεταστή) *isophones*, c'est-à-dire, ayant la même étendue de voix; parce qu'en effet chacune d'elles désigne l'intervalle d'un degré. Nous verrons plus loin ce qui les différencie. Si nous reprenons l'exemple précédent, nous aurons donc comme valeur identique:



Mais, dès maintenant, nous devons faire remarquer que *pétastì* ne s'écrit que devant les signes descendants. Ce sera donc toujours la note la plus élevée d'une mélodie.

Κεντήματα 5—*Kendimata* (Λ) La valeur de ce signe est également d'un degré ascendant.

Dans le traité déjà cité, on lit en effet: « Les Kendimata (deux Kendima) sont plus lents; on les nomme *dormans* et n'ont qu'une voix » (2)

(1) C'est à dessein qu'on emploie ici le mot degré et non le mot ton; nous en verrons plus tard la raison.

(2) Pour ce mot voix, (φωνή) il est à remarquer que les grecs l'emploient indifféremment dans le sens de son et dans le sens de degré.

En conservant toujours le même exemple, nous aurions donc avec Kendimata :

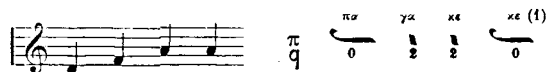


Nous verrons plus loin, l'emploi du Kendimata. Si maintenant nous nous servons successivement des trois signes qui précèdent, nous aurons équivalement :



**Κέντιμα 6—Kéndima (Λ)** Ce signe indique que l'on monte de deux degrés.

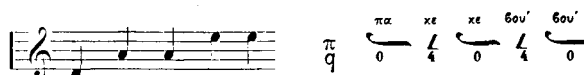
Soit l'exemple suivant :



Nous verrons en son lieu que le Kendima ne se rencontre jamais seul.

**Υψηλή 7—Ipsili. (L)** Ce signe indique que l'on monte de quatre degrés. Comme le précédent, il ne se rencontre jamais seul.

Soit l'exemple suivant :

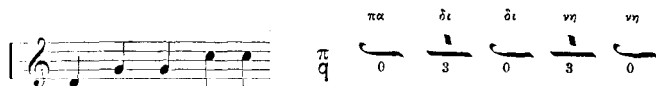


Jusqu'ici, nous avons vu les signes montants simples, mais on peut remarquer que nous n'en n'avons pas trouvé qui montent de trois, de cinq, de sept, de huit degrés; et de fait il n'en existe pas. Pour produire ces intervalles, il faut recourir à des combinaisons au moyen des signes montants que nous connaissons.

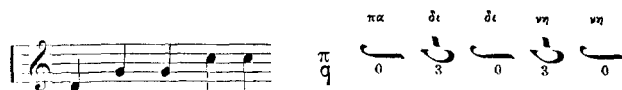
(1) Dès maintenant, nous pouvons nous rendre compte qu'il ne serait pas exact d'employer le mot *ton*, mais qu'il est mieux de dire *degré*. Dans cet exemple, en effet, l'intervalle de ré à fa n'est pas de deux tons, mais bien d'un ton et demi — Rien n'empêche cependant de dire que ce même intervalle est de deux degrés. Quand nous étudierons les différentes gammes de la psaltique, nous verrons comment il peut se faire qu'un même signe s'emploie indifféremment pour l'intervalle d'un ton et demi et pour celui de deux tons.

8—1° Pour monter de trois degrés, on réunit oligon (—) avec Kendima (u) en plaçant ce dernier *au dessus* de oligon. Nous aurons donc la combinaison suivante: — = 3 degrés.

Soit l'exemple suivant:



On rencontre aussi, mais plus rarement le Kendima joint au pétasti, cette nouvelle combinaison a la même valeur que la précédente.



9—2° Pour monter de cinq degrés, on emploie la combinaison suivante: on unit *oligon* avec *ipsili* en plaçant ce dernier *au dessus*, à gauche ou *au milieu* de oligon. — ou —.

Il importe de bien remarquer cette place de l'ipsili, car s'il est placé à droite, oligon perd sa valeur, et par conséquent on ne monte que de quatre degrés.

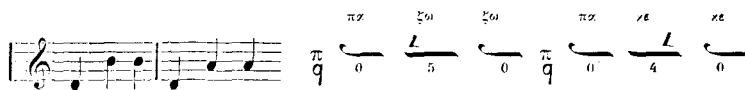
— ou — - 5 degrés  
— - 4 degrés

Pourquoi cette différence? c'est que l'*ipsili* est un signe que l'on ne rencontre jamais seul; il lui faut un support; et ce support est *oligon*, ou encore *pétasti*. Mais comme ipsili n'exprime par lui-même que quatre degrés, il fallait de toute nécessité que la valeur d'oligon disparût; on convint donc qu'elle disparaîtrait lorsque l'ipsili serait placé au dessus à droite.

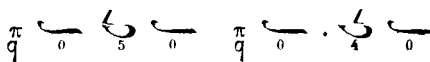
Comme combinaison d'égale valeur, nous avons pétasti et ipsili.

Exemple :

— ou — - 5 degrés  
— - 4 degrés




ou équivalentement:



10—3° Pour monter de six degrés, on se sert d'une nouvelle combinaison. On prend le signe qui monte de deux et on le réunit à celui qui monte de quatre.

Toutefois, il faut se souvenir que le signe qui monte de deux, c'est-à-dire *Kendima*, ne se rencontre jamais seul; il est toujours joint, avons-nous dit, à oligon ou à pétasti, mais pour apprécier sa valeur, il faut tenir compte de sa place. S'il est placé *au dessus* d'oligon, il ajoute sa valeur à celle de ce dernier; nous aurons donc:  $Kendima = 2 + 1$  degré, total, trois degrés. Mais si *Kendima* se trouve *à droite* ou *au dessous* d'oligon, ce dernier perd sa valeur.

 - 3 degrés


 - 2 degrés

 - 2 degrés

Pour obtenir maintenant nos six degrés, nous n'avons qu'à joindre ipsili à l'une des deux dernières combinaisons.

Exemple:

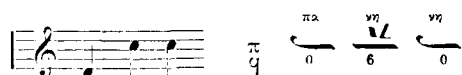
 - 6 degrés

 - 6 degrés

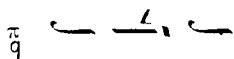
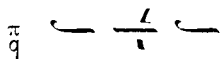
Remarquons que l'on pourrait encore écrire de la manière suivante:

 - 6 degrés

En effet, ipsili placé au dessus d'oligon, *à sa droite* enlève la valeur de ce dernier; il ne reste donc au total que  $Kendima = 2$  degrés et ipsili - 4 degrés.




Equivalamment:





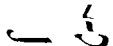

Le premier de ces trois exemples est le seul usité — Dans les deux dernières combinaisons, la place de l'ipsili est indifférente, parce que oligon a déjà perdu sa valeur par le fait du *Kendima* placé *à sa droite* ou *au dessous*,

De même, avec pétasti on aura :

 - 6 degrés

11—4° Pour monter de sept degrés, la chose est plus simple encore.

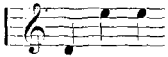
Nous avons  = 3 degrés; ajoutons ipsili au dessus, nous aurons alors nos sept degrés.

  $\pi$   $\alpha$   $\pi\alpha'$   $\pi\alpha'$   $\pi\alpha'$   
 $\eta$   $0$   $7$   $0$   
 Equivalamment:  
 $\pi$     $\eta$























12—5° Pour monter de huit degrés, on emploie deux ipsili, de la façon suivante:




c'est-à-dire, qu'il est nécessaire de faire perdre à oligon sa valeur, ce que l'on obtient en plaçant, comme nous l'avons vu, un ipsili à sa droite. Oligon ayant perdu sa valeur, il nous reste les deux valeurs de quatre degrés = 8.

  $\pi$   $\alpha$   $\eta\eta'$   $\eta\eta'$   
 $\eta$   $0$   $8$   $0$

14 — Résumons en un premier tableau les signes montants et leurs combinaisons.

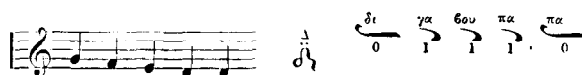
	- 0
 - 1 degré	  - 3 degrés
 - 1 degré (1)	   - 2 degrés
 - 1 degré	  - 5 degrés
 - 2 degrés	  - 5 degrés
 - 4 degrés	 (    ) - 6 degrés
	  - 7 degrés
	  - 8 degrés

(1) Pétasti et oligon unis de la façon suivante:  donnent deux degrés.

2° Signes descendants.

Ἀποστροφος 15—1° Apostrophos (↘) Ce signe, lisons-nous dans un traité grec, « s'emploie sur tous les degrés descendants. διὰ πάσης τῆς κατὰβάσεως. » Il indique que la voix s'abaisse d'un degré.

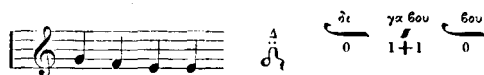
Exemple:



La première note, ison, a pour valeur 0, et chaque apostrophos descend d'un degré.

Ἰπορροϊ 16—2° Iporroï (⌢) Ce signe indique que l'on descend de deux degrés *successivement*.

Exemple:



On obtient l'équivalent d'iporroï en plaçant deux apostrophos (1) l'un au dessus de l'autre de la façon suivante:

↘ - 1 + 1

Ἐλαφρον 17—3° Elaphron (↷) Ce signe indique que l'on descend de deux degrés.

Exemple:

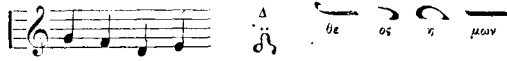


Remarquons, au sujet d'apostrophos et d'elaphron que ces deux signes se rencontrent très souvent à la suite dans la mélodie. (↘↷) Il faut alors tenir compte de la règle suivante: Si apostrophos ne porte pas de syllabe, il n'est qu'une simple note d'agrément qui ne compte pas dans la mesure; et alors, on glisse légèrement sur cette note, pour ne tenir compte que d'elaphron. Conséquemment, au lieu de descendre de trois degrés, (un pour apostrophos, deux pour elaphron) nous ne descendrons que de deux. L'exemple fera mieux comprendre la chose:



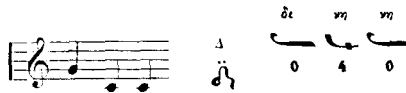
(1) Ces deux apostrophos ont eu, autrefois, 1° la valeur que nous leur donnons ici; 2° la propriété d'indiquer un demi-repos. Cette dernière a disparu.

Mais si apostrophos suivi d'élaphron porte une syllabe, alors les deux notes ont chacune leur valeur respective. Et nous obtenons.



Χαμηλή 18—4° *Khámili* (Λ) Ce signe indique que l'on descend de quatre degrés.

Exemple:



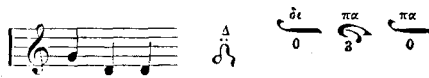
Il est à remarquer que c'est un des signes les plus rarement employés en psaltique.

Les quatre signes qui précèdent, sont les signes simples descendants; mais ici, comme pour les signes montants, nous devons remarquer que nous n'avons trouvé que des signes indiquant, un, deux, et quatre degrés.

Pour obtenir les autres intervalles, nous devons donc avoir recours à des combinaisons.

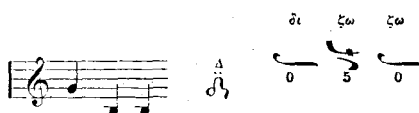
19—1° Pour indiquer trois degrés en descendant, on réunira apostrophos (1 degré) avec élaphron (2 degrés) de la manière suivante: (Λ)

Exemple:



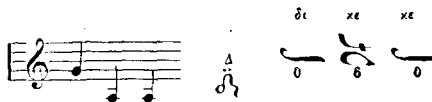
20—2° Pour indiquer cinq degrés, on réunira apostrophos avec khámili de la façon suivante: (Λ)

Exemple:





21—3° Pour indiquer six degrés, on réunira élaphron avec khámili: (Λ)

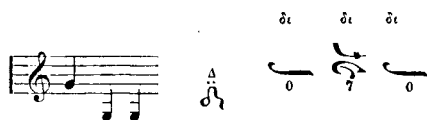
Exemple:






22—4° Pour indiquer sept degrés, on prendra la combinaison déjà faite pour trois degrés , et on l'unira à khâmili. 











Exemple:



Pour huit degrés, il suffit de réunir deux khâmili.


 - 8 degrés


23— Réunissons en un tableau, les signes descendants avec leurs combinaisons.

	descend de 1 degré		descend de 5 degrés
	- - 1+1 degré		- - 6 degrés
	- - 2 degrés		- - 7 degrés
	- - 4 degrés		- - 8 degrés
	- - 3 degrés		

24—*Remarque.* Souvent, dans la psaltique, on rencontre un signe descendant joint à un signe ascendant ou à ison. Comment alors chanter cette combinaison? Il faut tenir compte de la règle suivante: *Un signe ascendant uni à un signe descendant ou à ison, perd sa valeur.*

Exemples:

 Pétasti joint à ison, valeur 0; Ison seul conserve sa valeur.

 Apostrophos joint à Pétasti, valeur 1 en descendant; apostrophos seul conserve sa valeur.

On se demandera peut-être: mais alors, à quoi bon mettre sous ison, ou sous apostrophos un signe ascendant, puisque ce dernier perd sa valeur? Nous verrons au chapitre des *modulations de la voix* (N° 60) que ces combinaisons ne sont pas sans raison, car certains signes, pétasti par exemple, ont la propriété d'être à la fois *note* et *signe de modulation*.

Ce sont là les signes tant ascendants que descendants, usités aujourd'hui dans le chant grec. Il en existe d'autres dont on a conservé

la forme et le nom, mais qui ont complètement cessé d'être employés. On ne sait même plus ce que signifiaient bon nombre d'entre eux.

Nous donnons ici, à titre de curiosité ceux que nous connaissons. Nous suivrons l'ordre que nous avons suivi précédemment, en donnant d'abord les signes ascendants, puis les descendants, dont la valeur est connue; enfin les signes dont on connaît le nom et la forme, sans connaître leur usage précis.

25—1° *Comme signes montants* d'un degré, équivalents par conséquent de oligon, de pétasti ou de kendimata.

1° *Oxia*- c'est un signe qui a la forme d'un oligon incliné.

2° *Kouphisma*.

3° *Pelasthon*.

Bien que ces deux derniers signes indiquent l'un et l'autre un degré, nous ne pensons pas cependant qu'on puisse les assimiler à oxia. Quelle est la différence entre eux et ce dernier? Il est difficile de le savoir, mais il y en a une; car, dans le traité de psaltique déjà cité, nous lisons: «Oligon, pétasti, oxia, sont appelés *isophones*, chacun d'eux en effet désigne l'intervalle d'un degré.» On ne parle en cet endroit ni de kouphisma ni de pelasthon.

26—2° *Comme signes descendants*, nous trouvons: le Kratêma Iporroon qui a la même valeur que Iporroï, c. a. d. deux degrés successifs. (1 + 1)

Parmi ces signes qui ne servent plus, et parmi ceux que nous avons étudiés précédemment, les uns sont appelés *corps*, les autres *esprits*. «Parmi ces sons ascendants, et descendants, lisons nous dans notre traité grec, les uns sont *corps*, les autres *esprits*.»

«Les corps ascendants sont au nombre de six:

Oligon —

Pétasti ∪

Oxia

Kouphisma

Pelasthon

Kendimata ∩

} signes n'existant plus.

«Les descendants sont ceux-ci:

Apostrophos ∪

Deux apostrophos ∩

«Pour l'iporroï, il n'est ni corps ni esprit, c'est un mouvement rapide du gosier qui produit un son agréable; c'est pourquoi on l'appelle: *son modulé*» (1)

(1) Dans la pratique, aujourd'hui, iporroï a la valeur que nous lui avons donnée plus haut: 1 + 1 degré.

« Il y a quatre esprits, deux pour les sons ascendants, et deux pour les sons descendants.

Pour les sons ascendants:

Kendima ı

Ipsili ʹ

Pour les sons descendants:

Elaphron ʸ

Khámili ʹ

« .....

« On subordonne aussi les esprits ascendants aux corps ascendants, et on les met tantôt à côté, tantôt au dessus, tantôt au dessous .....

Remarquons avec Villoteau, à qui nous avons emprunté la traduction précédente, que tous les traités ont omis ici une règle absolument nécessaire pour comprendre ce qui précède. La voici:

*Tout corps soit ascendant soit descendant, devient nul, quand il a à sa droite un des quatre esprits; il n'y a alors que l'esprit qui se chante.*

Le traité continue:

« Semblablement, on subordonne les esprits descendants, élaphron, khámili, à leurs corps l'apostrophos et les deux apostrophos. »

« .....

Suivent ensuite une foule de combinaisons sans ordre aucun, et parfaitement propres à embrouiller les choses; nous les laissons de côté, renvoyant si on y tient au livre de Villoteau sur « l'état actuel de l'art musical en Egypte. »

27—3° *Signes dont on ne connaît plus la signification exacte.*—

Bien que ces signes, assez nombreux d'ailleurs, ne soient pas, pour la grande majorité, des notes, mais plutôt des signes de cheironomie, ou encore de modulation de la voix, nous les donnons cependant ici, pour ne pas avoir à y revenir, ce qui ne ferait que compliquer inutilement l'étude des chapitres qui suivront.

Dans le « Traité de psaltique, » on lit: « Les grands signes, ou grandes hypostases, sont muets; ils se rapportent à la *cheironomie*, et non à la voix: ils sont les indices de la mesure<sup>(1)</sup> et non du chant. »

Les voici; en simple énumération:

Paraclitiki	Parakalesma
Kratêma	Héteron Parakalesma
Ligisma	Psiphiston Parakalesma
Kilisma	Xiron Klasma
Antikenokilisma	Argo Syntheton
Tromikon	Ouranisma

(1) Le mot mesure est moins exact et devrait être remplacé par: *modulations de la voix* et dans certains cas par *rythme*.

Ekstrepton	Apoderma
Tromikon synagma	Thès apothès
Thématismos eso	Thème haploun
Hétéros exo	Chorevma
Epégerma	Tzakisma
Piasma	Hémiphonon
Synagma	Hémiphoron
Enarxis	Gorgo Syntheton

C'est suffisant, pensons-nous, pour donner une idée de la complication excessive de l'ancienne psaltique : et certes, on comprend fort bien que dans la suite des âges, on ait négligé de s'occuper de cette multitude de signes qui devaient très probablement être négligés eux mêmes dans la pratique. La psaltique n'y a rien perdu, et telle qu'elle nous reste, elle est encore suffisamment compliquée.

Disons cependant que l'élimination fut fort peu intelligente dans certains cas. N'en prenons qu'un exemple.

Nous remarquons dans les signes donnés ci dessus, trois Parakalesma. Les réformateurs, plus désireux, dirait-on, de réformer que de bien réformer, les supprimèrent d'un coup. C'était trop, aussi gardèrent-ils le signe représentant Etéron Parakalesma. Le mot de Parakalesma était parfaitement propre à désigner ce signe; mais, semblait-il, il les offusquait. Ils le laissèrent, gardant seulement le mot *éteron*, qui n'a aucune signification. Nous retrouverons ce signe dans les Modulations de la voix. N° 67.

#### Des clés

28—Les clés sont appelées en grec *μυρρίδια*. Elles sont composées de deux signes, dont l'un indique la note, et l'autre, la nature des intervalles; pour ce qui regarde cette dernière partie, nous aurons à y revenir au chapitre des gammes.

Les principales clés sont:

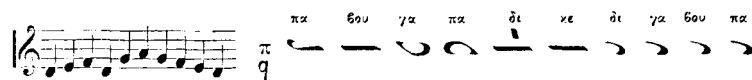
Pour le $\pi\alpha$ . . . . .	$\pi$ , $\pi$
Pour le $\epsilon\omega$ . . . . .	$\epsilon$ , $\epsilon$
Pour le $\gamma\alpha$ . . . . .	$\gamma$ , $\gamma$
Pour le $\delta\iota$ . . . . .	$\delta$ , $\delta$
Pour le $\kappa\epsilon$ . . . . .	$\kappa$ , $\kappa$
Pour le $\zeta\omega$ . . . . .	$\zeta$ , $\zeta$
Pour le $\nu\eta$ . . . . .	$\nu$ , $\nu$

Le signe supérieur, ou mieux la lettre qui entre dans la composition de la clé, indique, avons-nous dit, une note, et voici comment.

Ces clés, peuvent se trouver au commencement ou dans le cours du morceau à exécuter.

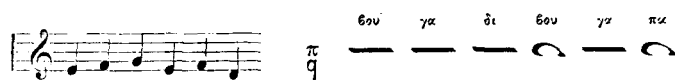
29—1° Si elles se trouvent au commencement, elles indiquent la tonique de la mélodie.

Prenons un exemple:



Le  $\pi$  qui se trouve à la clé, m'indique que l'ison qui suit est un  $\pi\alpha$ .

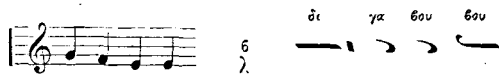
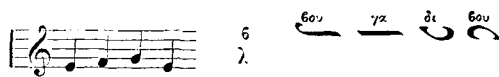
Prenons maintenant un second exemple:



Cette fois, je commence sur le  $\epsilon$  et non sur le  $\pi$ . En effet, la clé m'indique bien le  $\pi$ , tonique de la mélodie, mais la première note montant d'un degré, je chante immédiatement le  $\epsilon$ .

De même pour les autres clés.

Exemples:



30—2° Ces clés se trouvent de temps en temps dans le courant du morceau; c'est nécessaire pour indiquer au chantre qu'il est bien resté dans le ton; en effet, rien dans les signes de psaltique, ne peut faire savoir si l'on chante un  $\pi\alpha$ , ou un  $\pi\epsilon$ ; ces différentes notes n'ayant qu'une valeur relative, et pouvant être représentées par le même signe. C'est par les clés que l'on saura si on reste bien dans le ton.

On les place au milieu ou à la fin d'une phrase mélodique, ce qui revient environ chaque deux lignes, de façon que si l'on cons-

tate que l'on s'est trompé, il ne soit pas nécessaire de recommencer tout le morceau, mais simplement de reprendre à la dernière clé. C'est assez ingénieux tout en restant fort primitif.

31 Voici un exemple de clés dans le cours d'un morceau :

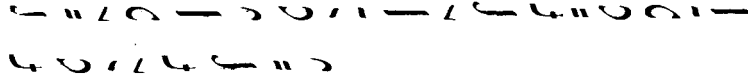


Nous commençons sur  $x\epsilon$  parce que, si la clé  $\pi q$  nous indique que  $\pi x$  est base de la mélodie, le signe  $\delta$  nous invite à monter de quatre degrés, (N° 29). Nous arrivons à la première clé de l'intérieur du morceau; c'est encore  $\pi q$ ; donc l'apostrophos qui précède doit être  $\pi x$ . On continue sur  $x\epsilon$  pour la raison donnée plus haut, et on arrive à la seconde clé  $\pi q$ . Cette fois nous continuerons sur le  $\delta$  toujours pour la même raison (29). Et ainsi de suite pour tout le morceau.

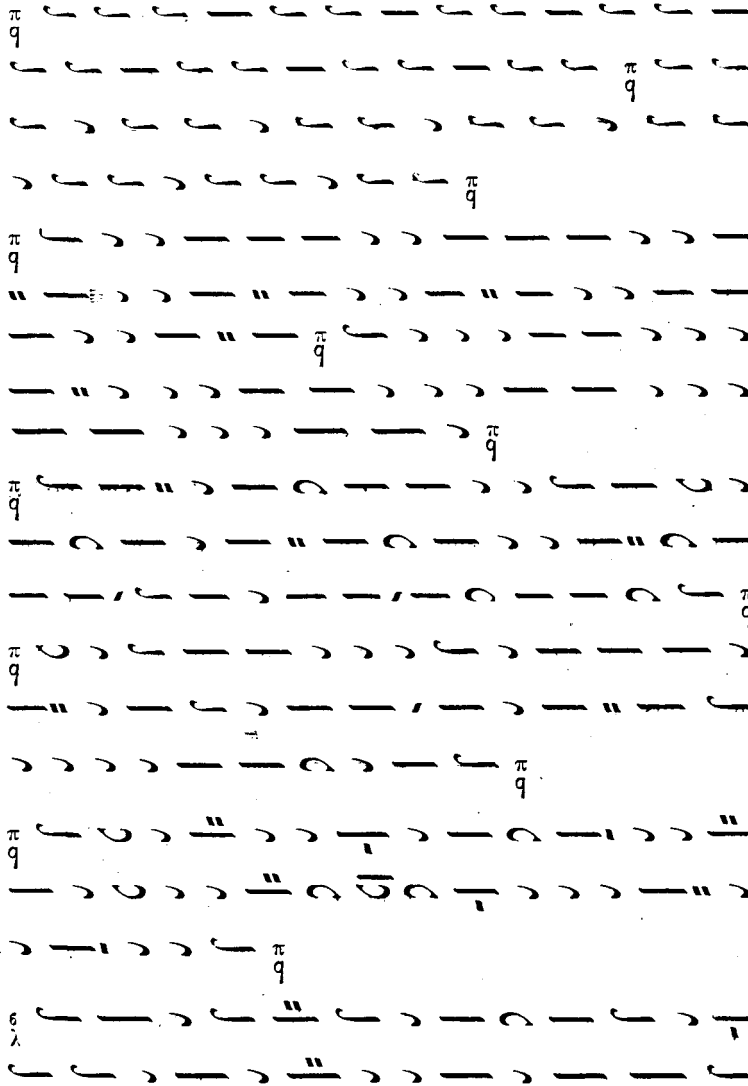
De temps en temps, dans le cours de ce travail, nous donnerons quelques exercices, afin qu'il puisse, à l'occasion servir de méthode. On trouvera de nombreux exercices dans la méthode arabe publiée par le R. P. Couturier,

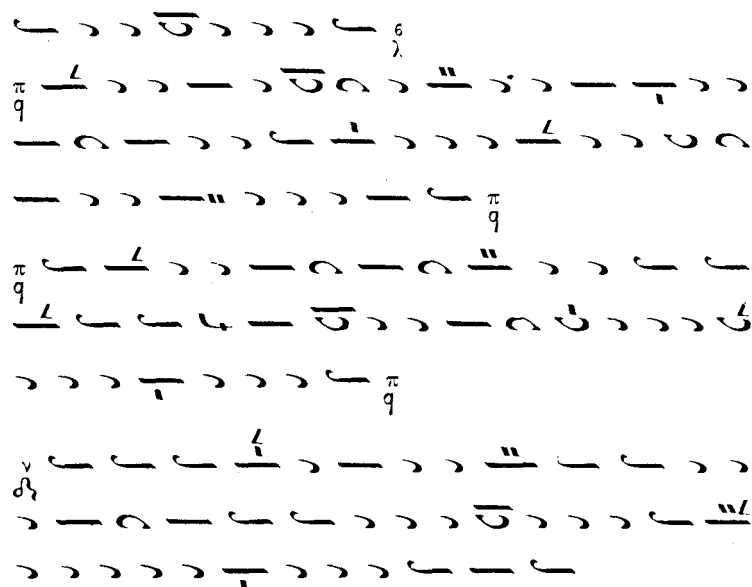
32—*Exercices.*

1° Donner le nom des signes suivants.



2° Lire les notes suivantes.





3<sup>o</sup> Ecrire en psaltique les notes suivantes.

πα, σου, γα, κε, δι, ζω, κε, πα' (supérieur) νη, δι, κε, γα, σου, δι, γα, σου, πα, νη, πα, πα, σου, γα, γα, γα, σου, δι, γα, σου, πα, νη, πα.

Le moment n'est pas encore venu d'essayer de chanter; nous donnons cependant ici la gamme du premier ton, à l'aide de laquelle, on pourra exécuter ceux des exercices ci-dessus qui commencent par π q (πα).

Cette gamme, comme on le verra correspond à très peu de chose près, à notre ré mineur. C'est la gamme fondamentale de la psaltique, comme do majeur est chez nous, la gamme fondamentale de la musique.



#### De la Mesure.

33— La mesure est l'âme de la musique. Elle l'est, à un degré moindre peut-être, mais très réellement cependant de la psaltique.

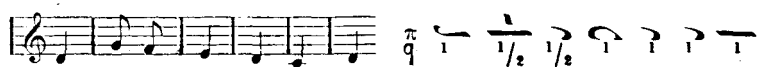
Tandis que dans la musique proprement dite, la musique européenne, nous trouvons des mesures multiples; ici, dans la psaltique, tout se réduit à une simple mesure à un temps.



Pour battre cette mesure, on frappe régulièrement de la main, et chaque coup fait un temps. Est-ce à dire que nous n'aurons pas d'autres mouvements que celui du temps régulier? Non, assurément. La psaltique, nous allons le voir, comporte certains mouvements très compliqués

Les signes des notes que nous avons étudiés précédemment, s'ils ne sont accompagnés d'aucun signe de mesure, ont pour valeur *un temps*.

N'oublions pas cependant, (N° 17) qu'*apostrophos*, ne portant pas de syllabe, et suivi d'*élaphron* est une simple note d'agrément. En pratique, on chante cette combinaison en prenant un demi temps à la note qui précède, et en le transportant sur apostrophos, de la manière suivante:



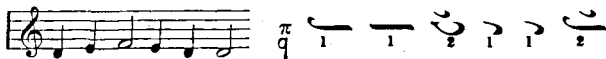
Les signes de mesure sont appelés, en grec, *ἑγχοποι*.

On peut, si l'on veut, les diviser en deux catégories; savoir: les signes simples et les signes composés.

#### 34— 1<sup>o</sup> Signes simples.

Ce sont: 1<sup>o</sup> *Klasma* (↪). Ce signe ajoute un temps de plus à la note sur laquelle ou sous laquelle il est placé. La note ayant par elle-même une valeur d'un temps, aura avec *Klasma*, deux temps, c. a. d. que l'on frappera deux fois avec la main.

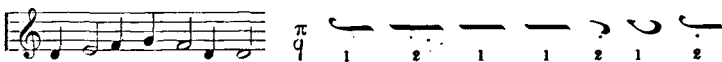
Exemple:



Il paraîtrait qu'autrefois, ce signe se composait de deux accents aigus placés sous pétasti de la manière suivante:

35— 2<sup>o</sup> *Apli* (ἀπλή) (·) L'*apli* est un simple point placé au dessous de la note (—) (1) Comme le précédent, ce signe ajoute un temps de plus à la note sous laquelle il se trouve.

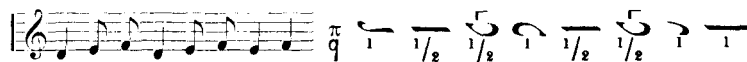
Exemple:



(1) Quand on écrit la psaltique, il faut prendre garde de ne pas faire ce point trop gros, ce qui pourrait induire en erreur, en le faisant prendre pour un *Kendima*. et non

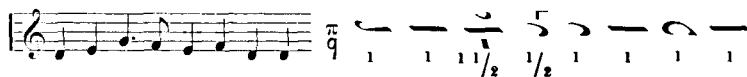
36—3° *Gorgon*. (Γοργών) (Γ) Ce signe de mesure enlève un demi temps à la note sur laquelle ou sous laquelle il est écrit et également un demi temps à celle qui précède.

Exemple:



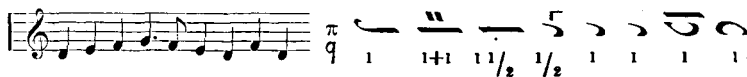
Si maintenant, nous avons une note portant Kasma (2 temps) suivie d'une autre portant gorgon, nous enlèverons, suivant ce qui vient d'être dit, un demi temps à la note portant gorgon, et un demi temps à celle qui porte Kasma. Il ne restera donc à celle-ci qu'un temps et demi.

Exemple:



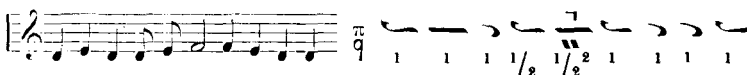
La même chose a lieu pour apli (·) suivi de gorgon.

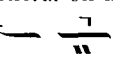
Exemple;



37—4° *Argon* (Αργον) (Α) Ce signe ajoute un temps à la note sur laquelle il est écrit, et enlève un demi-temps aux deux qui précèdent.

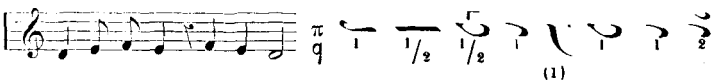
Exemple:



En général on ne le trouve que sur la combinaison que nous donnons ici: 

38—5° *Siopi* (σιωπή) (Σ) C'est un signe de psaltique composé du *varia* (εφαρία) (V) N° 63-et de l'apli (·) Il marque un temps de silence.

Exemple:



39—6° *Stavros* (σταυρός) (+) C'est un signe qui a la forme d'une petite croix. Primitivement disent quelques auteurs, ce signe était simplement destiné à indiquer les endroits du chant où le peuple devait faire le signe de la croix. Ces signes de croix, on le sait, sont très nombreux au cours des offices grecs.

Quoiqu'il en soit, aujourd'hui, ce signe est destiné à couper brusquement la voix sur la note *près* de laquelle il se trouve. (Il se place après la note). On reste alors généralement un temps en silence.

Exemple:



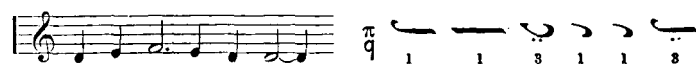
Le stavros se trouve d'ailleurs assez rarement dans la psaltique.

40—2° *Signes composés.*

1° *Apli* peut avoir plusieurs multiples; nous avons vu que ce signe (N° 35) ajoute un temps à la note sous laquelle il est écrit.

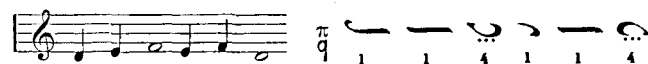
Le *Dipli* (deux apli, ..) ajoutera deux temps à la note sous laquelle ou le rencontrera.

Exemple:



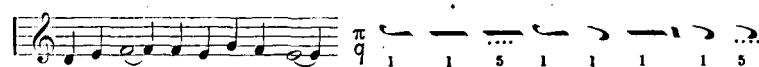
Le *Tripli* (trois apli, ...) ajoutera trois temps à la note.

Exemple:



Enfin le *Tétrapli* (quatre apli ....) ajoutera quatre temps à la note.

Exemple:



41—2° *Argon* a aussi des multiples:

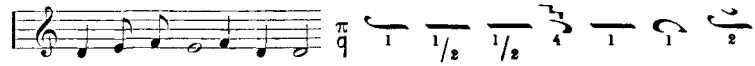
Le *diargon* (Λ) donne deux temps de plus à la note sur laquelle il se trouve et enlève un demi-temps aux deux précédentes.

Exemple:



Le *triargon* (  $\curvearrowright$  ) donne trois temps de plus à la note qui le porte et enlève aussi un demi temps aux deux précédentes.

Exemple:



42—3° Le *Gorgon* a des multiples, ou mieux des sous-multiples.

Nous avons vu (N° 36) que ce signe enlève un demi-temps à la note *sur* laquelle il est écrit et un demi-temps à celle qui précède; c'est-à-dire que l'on chante deux notes en temps.

Le *digorgon* (deux gorgon  $\curvearrowright$ ) nous oblige à diviser le temps en tiers, et l'on chantera alors trois notes en un temps, chacune d'elles valant un tiers de temps; comme on le voit, c'est identiquement notre triolet en musique.

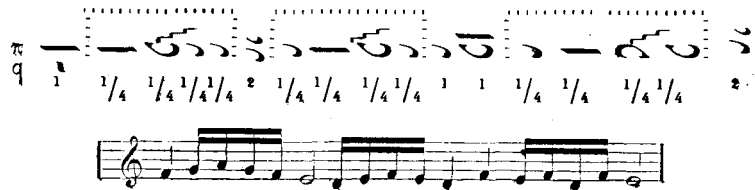
Exemple:



Le digorgon s'écrit en général sur la dernière note du groupe de trois.

Le *trigorgon* (trois gorgon  $\curvearrowright$ ) nous oblige à diviser le temps en quarts. Nous chanterons quatre notes en un temps; chacune équivalant à une double croche c. a. d. à un quart de temps.

Exemple:

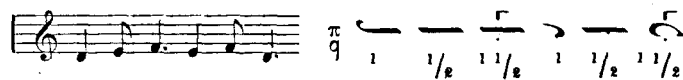


Toutes ces mesures sont assez simples, et se rencontrent fréquemment dans la psaltique; mais il en est d'autres qui appartiennent également à la composition du gorgon, et qui sont d'une exécution plus ardue; quelques unes se rencontrent rarement, d'autres très rarement.

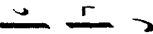
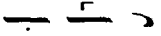
Les voici.

43. Notons d'abord que le gorgon (r) peut se placer sur une note ayant déjà klasma ou apli.

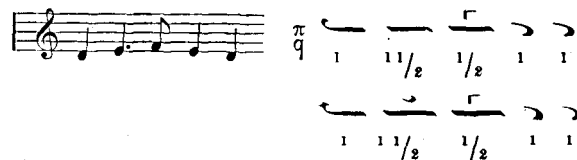
Cette note subit alors deux influences; celle du klasma ou de l'apli, qui lui ajoutent un temps, et celle du gorgon, qui lui enlève un demi temps. Il ne lui reste donc qu'un temps et demi. Nous aurons aussi le singulier effet suivant:



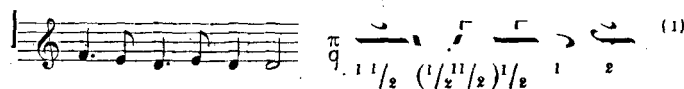
44. Autre combinaison; nous avons vu (N° 36) que gorgon affecte deux notes; celle sur laquelle il est écrit, et celle qui précède; il leur enlève à chacune un demi temps.

Si nous rencontrons la combinaison suivante, , ou encore: , nous aurons juste le contraire de l'exemple précédent; c. a. d. un temps et demi pour le premier oligon, et un demi temps pour le second. En effet, klasma ou apli, donnent bien un temps de plus au premier oligon, mais le gorgon qui suit, enlève un demi temps à l'oligon sur lequel il est placé, et un demi temps au précédent, auquel il ne reste plus qu'un temps et demi.

Exemple:



Nous pouvons dans un seul exemple réunir ces deux combinaisons, de la manière suivante:



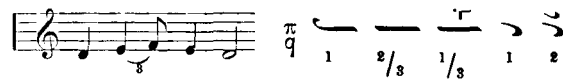
(1) Tout signe de mesure placé au dessus d'Iporroi, est censé écrit sur la première note; s'il se trouve au dessous, il n'affecte que la dernière. Le digorgon cependant, placé au dessus, étend sa valeur aux deux notes.

Nous venons de voir gorgon accompagnant *une note* qui porte klasma ou apli; mais l'apli, au lieu d'accompagner la note, peut accompagner le *gorgon* lui-même, ce qui donne lieu à des subdivisions de mesure assez rares d'ailleurs, mais que l'on doit néanmoins connaître.

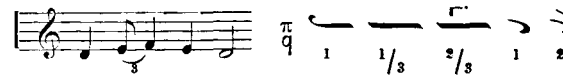
45. Si l'apli accompagne le gorgon lui-même, le temps se divise en tiers; mais ici, nous n'aurons plus trois notes dans un temps; nous en aurons seulement deux. Conséquemment, l'une d'elles vaudra  $\frac{2}{3}$  et l'autre  $\frac{1}{3}$ . Pour savoir celle qui vaut  $\frac{2}{3}$ , il faut tenir compte de la place de l'apli. S'il se trouve à gauche du gorgon, (r) c'est la première note qui vaudra  $\frac{2}{3}$ . S'il se trouve à droite, (r') c'est au contraire la seconde note qui vaudra  $\frac{2}{3}$ . Et notons ici que cette dernière combinaison (r') se trouve souvent.

Exemples:

1° Apli placé à gauche:



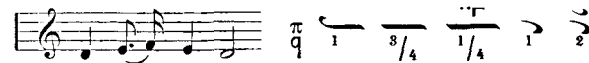
2° Apli placé à droite:



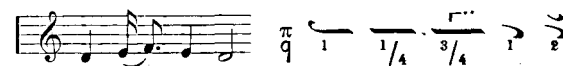
Si le dipli accompagne le gorgon, le temps se divise alors en quarts; la première note vaudra  $\frac{3}{4}$ , la seconde  $\frac{1}{4}$ , ou réciproquement, suivant la place du dipli.

Exemples:

1° Dipli à gauche:




2° Dipli à droite:



46. Voyons maintenant ce qui a lieu quand apli ou ses multiples accompagnent soit digorgon, soit trigorgon.

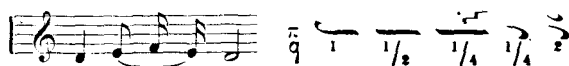
Si apli accompagne le digorgon, le temps comme précédemment sera divisé en quarts; avec cette différence, que le digorgon affectant *trois notes*, l'une d'elles vaudra  $\frac{1}{2}$  les deux autres chacune  $\frac{1}{4}$ .

Il faudra donc, ici encore, tenir compte de la place de l'apli. Il peut occuper les trois places suivantes: 

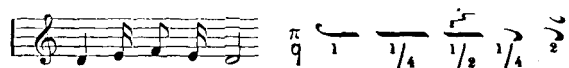
Dans le premier cas, c. a. d. quand apli est à gauche du digorgon, c'est la première des trois notes qui vaut un demi temps; dans le second cas, c'est celle du milieu; dans le troisième cas, ce sera la dernière.

Exemples:

1° Apli à gauche.

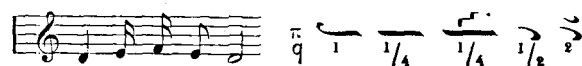


2° Apli au milieu.



On peut remarquer que nous avons ici l'effet d'une syncope.

3° Apli à droite.



47. Le dipli (..) peut aussi accompagner le digorgon. Dans ce cas, le temps se divise en huitièmes.

Comme nous n'avons toujours que trois notes, l'une d'elles vaudra trois quarts de temps, les deux autres vaudront chacune un huitième. Et comme précédemment, on tiendra compte de la place du dipli pour placer les  $\frac{3}{4}$  sur la note qui convient.

48. Venons-en au trigorgon; on le le trouve accompagné de l'apli, mais non pas de ses multiples.

Dans le cas où apli accompagne le trigorgon, le temps se divise en sixièmes. Nous avons ici quatre notes; (N° 42) il faudra donc que l'une d'elles ait pour valeur  $\frac{2}{3}$  de temps, et les trois autres, chacune  $\frac{1}{6}$ .

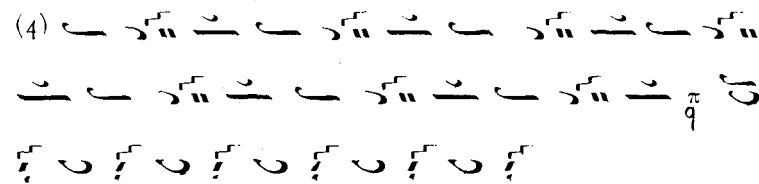
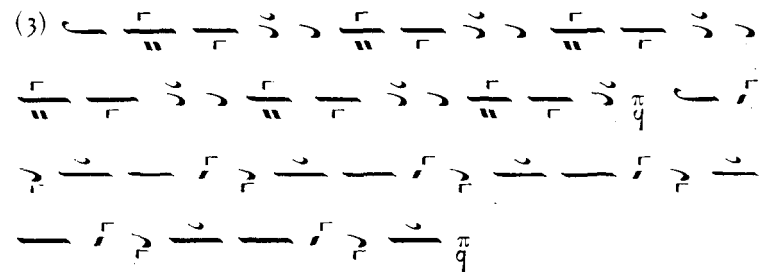
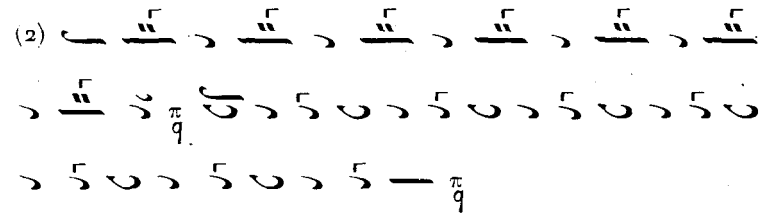
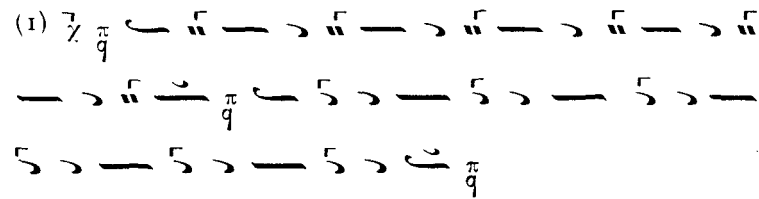
Nous pouvons, pour plus de clarté, comparer cette mesure à notre  $\frac{6}{8}$  européen. Nous avons donc six doubles croches (sextolet) pour un temps. Pour savoir à laquelle des quatre notes donner les  $\frac{2}{3}$  de temps, nous ferons toujours comme précédemment, nous tiendrons compte de la place de l'apli.

57 Exercices sur la mesure.

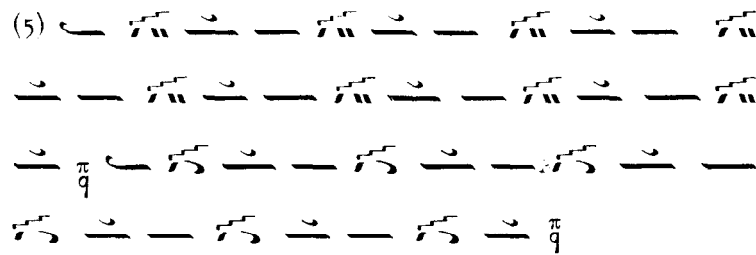
1° Nommer les différents signes de mesure suivants, et dire leur valeur.



2° Lire en mesure les exercices suivants.







3° Ecrire le chant suivant de façon que chaque note vaille:  
1° Un temps-2° un demi temps-3° un tiers de temps-4° un quart de temps:

πα, εου, γα, πα, εου, γα, δι, κε, δι, κε, ζω, κε, δι, γα, πα, νη, πα,  
δι, εου, γα, πα, κε, δι, γα, εου, πα.

#### *Modulations de la voix.*

58. Ce chapitre des modulations de la voix n'est pas sans importance. Le chant grec en effet présente dans son exécution un caractère que l'on ne retrouve pas dans la musique européenne. Les inflexions de voix, propres aux orientaux, se retrouvent ici avec toutes leurs formes.

Pour une oreille qui n'y est pas habituée, pour un européen, par conséquent, qui les entend pour la première fois, ces mélodies orientales, semblent très disgracieuses; les esprits un peu pressés, disent même qu'elles sont fausses.

Avouons que nos gosières européens s'accommodent fort mal à ces exécutions gutturales et nasales tout à la fois, mais n'allons pas trop vite, cependant, dans l'appréciation d'une chose qui, pour ne pas nous plaire, n'en n'est pas moins basée sur certaines règles. Etudions ces règles avec patience, et nous verrons que ce qui tout d'abord nous déplaisait, arrivera peu à peu, sinon à nous enthousiasmer, (ce n'est pas nécessaire) du moins à nous faire modifier notre appréciation, voire même à nous plaire.

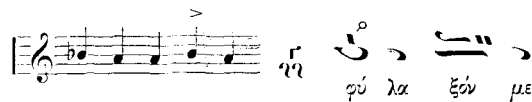
Nous avons dit déjà que certains signes de notation, avaient en même temps la propriété d'être signes de modulation de la voix. Nous commencerons donc par les étudier avant de nous occuper des signes de modulation proprement dits.

59—1° *Oligon*. se chante sans être lié aux notes précédentes; c. a. d. que toujours nous trouverons une syllabe sous cette note.

Nous avons vu aussi que dans certains cas, oligon n'a aucune

valeur comme note; c'est lorsqu'il accompagne *ison*, ou un signe descendant ( $\text{—}$  ou  $\text{—}$ ). Dans ce cas, il indique simplement que l'on doit chanter plus fort la syllabe sur laquelle il se trouve; ce sera toujours une syllabe accentuée.

Exemple:



60—2° *Pétasti* se chante en modulant un peu la voix au dessus du ton naturel et en revenant rapidement sur ce ton.

Exemple;



Quelquefois aussi, pétasti n'a aucune valeur dans le chant; c'est, comme oligon, quand il accompagne *ison* ou une note descendante. Il est donc là pour faire produire à la note qu'il accompagne, l'effet indiqué ci-dessus.

Exemple:



Comme oligon, il s'écrit sur les syllabes accentuées.

61—3° *Apostrophos*. Il n'entre dans les signes de modulation, que lorsqu'il est accompagné d'un *Klasma*. Dans ce cas, il se lie à la note précédente, en glissant légèrement sur l'intervalle voulu. C'est d'une exécution assez curieuse. Nous essayons de la reproduire en notation européenne, mais notre essai est loin de rendre parfaitement l'effet désiré.

Exemple:



Et pour chanter les paroles, on commencera les syllabes sur cette sorte de petite note d'agrément, de la façon suivante:



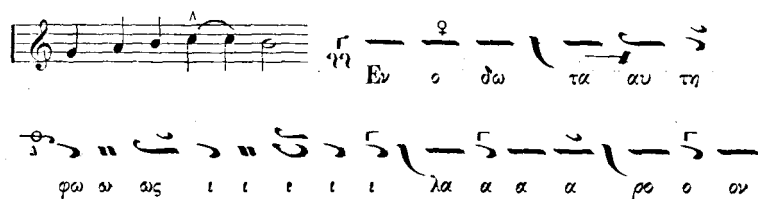
62—4<sup>e</sup> *Iporroï*. Ce signe qui représente, on le sait, deux notes, se chante en liant ces deux notes.

Signes de modulation proprement dits.

Ces signes sont appelés en grec *ᾠρονοί*. (ne pas confondre avec *ἔγχοροι*, signes de mesure). Actuellement, ils sont au nombre de six.

63—1<sup>o</sup> *I'aria* (*Βαρῆα*) (V) Ce signe que nous avons déjà rencontré dans la composition du Siopi (V) (N<sup>o</sup> 38) indique que l'on doit attaquer plus fortement la note qui suit. On ne le rencontre qu'au commencement des temps; et il est d'une grande utilité quand, dans la mélodie, il y a un grand nombre de *gorgon*; car alors, il joue véritablement le rôle de nos barres, destinées dans la musique, à séparer les mesures.

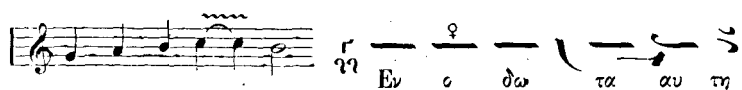
Exemples:



64—2<sup>o</sup> *Omalon* (*ὀμαλόν*) (—) Le nom de ce signe, n'indique plus sa signification, car le mot grec *ὀμαλόν* signifie, *égal*. Or maintenant l'omalon ajoute à la note sous laquelle il se trouve, une rapide «ondulation» de la voix. Il est donc devenu l'équivalent de l'ancien *Sisima*.

Nous avons dit ailleurs, combien la réforme de l'ancienne psaltique avait été malheureuse dans plus d'un cas; nous en avons ici une nouvelle preuve.

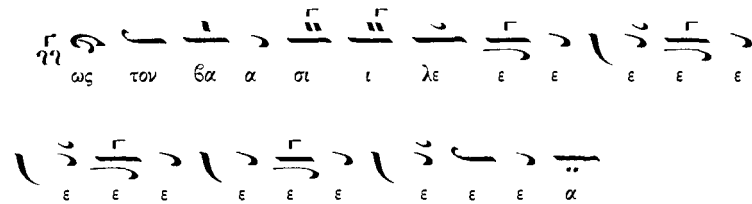
Exemple:



On rencontre ce signe fréquemment sous un ison, moins souvent sous oligon,

65—3<sup>o</sup> *Andikénoma* (Ἀντικένωμα) (↗) S'écrit sous oligon, et indique que cette note doit se chanter légèrement. On le rencontre surtout lorsque l'on module sur une syllabe; (Neumes en plain-chant) oligon se rencontre dans la modulation, et c'est dans ce cas qu'il peut être accompagné d'un andikénoma. En général, il portera alors gorgon.

Exemple:



Effet produit.



Si apli se trouve sous andikénoma, l'effet produit n'est plus du tout le même. Dans ce cas, la note *descendante* qui suit, se lie avec la précédente. au moyen d'une certaine ondulation de la voix.

Exemple:



66—4<sup>o</sup> *Psiphiston* (ψηφιστον) (↘) Se place sous ison, oligon ou pétasti, avant des notes descendantes. Ce signe fait appuyer la voix sur la note où il se trouve. C'est l'équivalent de notre « sforzando ».

Exemple:



67—5° *Etéron* (ἑτέρον) (↪). Ce signe, dont le nom est tout-à-fait impropre, nous l'avons vu, est l'équivalent de notre liaison en musique. Il unit les notes ascendantes avec les notes descendantes, ou encore, les différentes notes avec ison.

Exemple:



Ces notes, reliées au moyen d'étéron, doivent se chanter avec douceur et une légère ondulation de la voix.

68—6° *Endophonon* (ἐνδοφώνον) (↪). Ce signe indique que la note sous laquelle il est écrit, doit se chanter bouche fermée. On le rencontre assez rarement, et c'est surtout à la fin des phrases. Le Père Thibaut dit avoir consulté plus de cent manuscrits et ne l'avoir pas trouvé. C'est donc un signe relativement jeune.

C'est à ces divers signes de modulation, que la psaltique doit ce caractère tout spécial qui la distingue des autres chants ecclésiastiques. Ce sont ces signes aussi, qui la rendent vraiment difficile dans son interprétation. Mais, nous devons le reconnaître, les chants de l'église grecque, interprétés par un « maître », ont, grâce à ces divers signes, une réelle beauté.

Que ceux donc qui ne les entendent qu'une fois en passant, ne se hâtent pas de les juger; leur jugement sera forcément défavorable; le génie musical oriental étant tout différent du génie occidental, surtout pour ce qui est des gammes et des tons dont nous allons maintenant nous occuper.





## DEUXIÈME PARTIE

*De la gamme.—Des clés.—Des dièzes, des bémols, des phthorai.—  
Exercices.—De l'ison.—De l'intonation.*

### DE LA GAMME

69. Le présent travail ayant surtout un but de vulgarisation, nous ne pouvons pas entrer ici dans l'étude approfondie des gammes de la musique grecque. Ces travaux ont d'ailleurs été faits par des auteurs très compétents. Dans les dernières années, le Rév. Père Gaïsser à Rome, le Rév. Père Thibaut à Constantinople ont travaillé sur cette question. Malheureusement, ces études ne sont abordables que pour un nombre assez restreint de lecteurs, tant à cause de la somme de connaissances qu'elles supposent, qu'à cause de la difficulté des théories qu'elles renferment.

La gamme, ou mieux, les gammes grecques présentent tout un ensemble de bizarreries qui, au premier abord, ne peut manquer d'étonner. Ce sont des intervalles tellement contraires à notre génie occidental, qu'on éprouve en les entendant pour la première fois, un vrai malaise!

Il est certain que tout n'est pas parfait, et quelques auteurs ont prétendu qu'il y a en corruption de la gamme primitive. Nous sommes bien de leur avis; mais d'où est venue la corruption? La question, croyons-nous, n'est pas sur le point d'être résolue.

Quant à prétendre qu'elle vient de l'invasion musulmane, il y aurait peut-être une distinction à faire ici. Que l'invasion musulmane ait influé sur la pratique du chant grec, ou si l'on veut, sur son interprétation, on ne peut le nier; il suffit d'entendre chanter les grecs de Syrie pour être convaincu de la chose. Notons d'ailleurs que ceux qu'on appelle grecs en Syrie, sont, en général, de parfaits arabes. On les nomme grecs, parce que à une certaine époque, ils abandonnèrent la langue Syriaque, pour adopter comme langue liturgique, le grec; mais que l'invasion ait influé jusqu'à faire changer les anciennes théories,

la chose ne paraît pas probable. Les grecs tiennent trop à leurs anciennes traditions! qu'on se souvienne donc, que le fait d'avoir ajouté une corde à une lyre devint un jour une question d'état.

Quoiqu'il en soit, nous allons prendre la gamme grecque telle que nous l'avons aujourd'hui, et en étudier les principes constitutifs.

Dans cette même seconde partie, nous aurons à nous occuper aussi des divers accidents que l'on rencontre dans les gammes. De leur connaissance, dépendra en partie l'intelligence du chapitre des tons.

70. Dans les gammes de la psaltique, on rencontre trois espèces d'intervalles ou tons; les tons *forts*, les tons *moyens* et les tons *faibles*.

Il est à remarquer que ces tons ne seront pas toujours indiqués par un chiffre égal. Par exemple, selon les gammes où nous les rencontrerons, nous aurons des tons forts de 12, 18, 21. Un ton moyen: 9, des tons faibles: 3, 5, 7.

Comment expliquer ces chiffres? En présenter une explication absolument claire, serait un peu prétentieux, étant donné que jusqu'ici, tous les auteurs s'avouent incompetents. Nous ne prétendons donc pas trancher la question, mais simplement, donner de ces chiffres, une explication dont l'idée première est due au Rév. Père Couturier. Explication qui leur donnera au moins quelque signification pour le lecteur.

Si nous prenons la gamme fondamentale de psaltique, c. a. d. la succession des intervalles de  $\pi\alpha$  à  $\pi\alpha'$ , nous remarquons que le total des intervalles 9, 7, 12, 12, 9, 7, 12, donne exactement 68.

$\pi\alpha'$	12		$11 \frac{1}{2}$	ré
$\nu\eta$				do
	7		$5 \frac{2}{3}$	si
$\zeta\omega$				la
	9		$11 \frac{1}{2}$	sol
$\kappa\varepsilon$				fa
	12		$11 \frac{1}{2}$	mi
$\delta\iota$				ré
	12		$11 \frac{1}{2}$	
$\gamma\alpha$				
	7		$5 \frac{2}{3}$	
$\xi\omega$				
	9		$11 \frac{1}{2}$	
$\pi\alpha$				
	68.		68.	





demi-ton un peu diminué. Ceci pour les gammes diatonique et enharmonique.

Pour la gamme chromatique, nous aurons des intervalles de 18 et de 3; nous les expliquerons de la même manière. Partant de 12 comme ton plein, l'intervalle 18 devra donc avoir à peu près la valeur de 1 ton  $\frac{1}{2}$  de notre musique, c. a. d.  $11 \frac{1}{2} + 5 \frac{1}{2} = 17$ . C'est parfaitement ce qui a lieu dans les gammes que nous étudierons plus loin (106).

Quant à l'intervalle 3, ce sera exactement un quart de ton  $12 : 4 = 3$ . Et ce quart de ton existe parfaitement en psaltique.

Pour rendre la chose plus pratique, nous donnerons à côté de chaque échelle de psaltique, l'équivalente en musique. Il sera intéressant de constater toujours le même total pour l'une et l'autre échelle.

Nous devons faire ici une petite remarque. Les musiciens occidentaux sont presque toujours tentés de juger la musique grecque d'après leurs théories mathématiques; c'est ainsi, par exemple, que l'on critiquera les chiffres 7 et 9 dans la gamme diatonique, parce que, dit-on, si le ton est 12, le demi ton ne peut être que 6. Ceci est fort bien; mais qu'on veuille donc bien se souvenir qu'il faut faire abstraction du génie occidental, si l'on veut sérieusement étudier la musique orientale, que ce soit musique grecque, arménienne, arabe ou turque!

Mais ils chantent faux, dira-t-on! — Pour vous, c'est possible; mais si pour eux c'est juste, que voulez-vous y faire? — Et comment, d'ailleurs, expliquer que tout un peuple réussisse avec un si parfait accord à chanter faux?

Tout autre sera le jugement de ceux qui ont l'habitude d'entendre; il reconnaîtront des intervalles moindres que le demi ton, mais ils n'en seront pas surpris, car ils savent que même dans la gamme diatonique, on admet trois intervalles: *μέζων* 12, *ελάσσων* 9, *ελάχιστος* 7.

Tout ceci, redisons-le, n'a pas grande importance pratique; si nous nous y sommes arrêtés, c'est uniquement pour que les chiffres 12, 9, 7, etc, ne soient pas pour le lecteur absolument dépourvus de sens. La comparaison avec la musique, nous a paru propre à fournir la signification désirée.

71. Les gammes grecques sont basées sur les trois systèmes du *pentacorde*, du *tétracorde* et du *tricorde*.

1<sup>o</sup> Le *pentacorde* (5 notes) que les grecs appellent encore système de la roue, comprend des intervalles qui se succèdent avec les valeurs suivantes:

12, 9, 7, 12, : Premier pentacorde.

12, 9, 7, 12, : Second pentacorde.

72. Lorsque la valeur des intervalles entre *νη*, *πα*, *εω*, *γα*, *δι*, sera: 12, 9, 7, 12, les intervalles entre *δι*, *κε*, *ζω*, *νη*, *πα*, seront aussi 12, 9, 7, 12.

Echelle avec succession de deux pentacordes :

2 <sup>e</sup> Pentacorde	$\pi\alpha'$	12				$11 \frac{1}{2}$	ré
	$\nu\eta$						do
	7					$5 \frac{2}{3}$	si
	$\zeta\omega$	9				$11 \frac{1}{2}$	la
	$\kappa\varepsilon$						sol
	12					$11 \frac{1}{2}$	fa
1 <sup>re</sup> Pentacorde	$\delta\iota$	12				$11 \frac{1}{2}$	mi
	$\gamma\alpha$						ré
	7					$5 \frac{2}{3}$	do
	$\theta\upsilon$	9				$11 \frac{1}{2}$	si
	$\pi\alpha$						la
	12					$11 \frac{1}{2}$	sol

On comprend dès lors pourquoi les grecs appellent ce système, « système de la roue » ; c'est qu'en effet, on tourne toujours dans le cercle des 12, 9, 7, 12.

73. Il y aurait pourtant ici une petite remarque à faire ; remarque plus théorique que pratique, mais qui fait voir cependant que tout n'est pas parfait dans ce système. Si on y prend garde en effet, quand nous arriverons à la seconde octave, nous n'aurons plus les mêmes intervalles sur les mêmes notes. En effet en continuant la roue, nous aurons entre  $\pi\alpha'$  et  $\theta\upsilon'$ , l'intervalle 12 ; alors qu'en bas nous avions seulement 9. Nous reviendrons sur ceci plus en détail au N° 79.

74 2<sup>o</sup> *Tétracorde* (4 notes) Dans les gammes qui emploient le tétracorde, nous trouverons des intervalles se succédant avec les valeurs suivantes: 12, 9, 7. Donc, lorsque la valeur des intervalles entre  $\nu\eta$ ,  $\pi\alpha$ ,  $\xi\omicron\upsilon$ ,  $\gamma\alpha$  sera 12, 9, 7, les intervalles entre  $\gamma\alpha$ ,  $\delta\iota$ ,  $\kappa\epsilon$ ,  $\xi\omega$  seront également 12, 9, 7.

Notons que le mot *Τρόχος* (roue) peut parfaitement s'employer ici comme plus haut, en faisant toutefois la même remarque. (73)

Echelle avec succession de deux tétracordes.

2 <sup>o</sup> Τétracorde	$\xi\omega$	7		$5 \frac{2}{3}$	si
	$\kappa\epsilon$				la
	$\delta\iota$	9		$11 \frac{1}{3}$	sol
		12		$11 \frac{1}{3}$	fa
1 <sup>er</sup> Τétracorde	$\gamma\alpha$	7		$5 \frac{2}{3}$	mi
	$\xi\omicron\upsilon$				ré
	$\pi\alpha$	9		$11 \frac{1}{3}$	do
	$\nu\eta$	12		$11 \frac{1}{3}$	

75. 3<sup>o</sup> *Tricorde* (3 notes) Nous trouverons dans certaines gammes entre  $\nu\eta$ ,  $\pi\alpha$ ,  $\xi\omicron\upsilon$ , les intervalles 9, 12, qui ressembleront à peu de chose près, aux intervalles qui existent dans les mêmes gammes, entre  $\xi\omicron\upsilon$ ,  $\gamma\alpha$ ,  $\delta\iota$  (7, 12)  $\delta\iota$ ,  $\kappa\epsilon$ ,  $\xi\omega$  (9, 12)  $\xi\omega$ ,  $\nu\eta$ ,  $\pi\alpha$  (7, 12). C'est cette succession de deux intervalles approximativement semblables, qui nous donne le tricorde, ou la diphonie.

Echelle avec tricordes successifs.

4 <sup>e</sup> Tricorde	$\pi\alpha$	12		$11 \frac{1}{2}$	ré
	$\nu\eta$				do
	$\zeta\omega$	7		$5 \frac{3}{4}$	si
3 <sup>e</sup> Tricorde	$\pi\epsilon$	12		$11 \frac{1}{2}$	la
		9		$8 \frac{1}{2}$	sol
	$\delta\iota$				
2 <sup>e</sup> Tricorde	$\gamma\alpha$	12		$11 \frac{1}{2}$	fa
		7		$5 \frac{3}{4}$	mi
	$\beta\upsilon$				
1 <sup>er</sup> Tricorde	$\pi\alpha$	12		$11 \frac{1}{2}$	ré
		9		$8 \frac{1}{2}$	do
	$\nu\eta$				

On remarquera qu'ici, nous ne donnons pas au 9 la valeur d'un ton c. a. d.  $11 \frac{1}{2}$ , mais nous lui donnons sa propre valeur, parce que dans la gamme chromatique nous devons plutôt le rapprocher du demi-ton que du ton.

76. Ces trois systèmes du Pentacorde, du Tétracorde et du Tricorde, ont donné naissance aux trois sortes de gammes usitées dans la psaltique, savoir :

Pentacorde = Gamme diatonique  
Tétracorde = « enharmonique  
Tricorde = « chromatique.

*Gamme diatonique (Pentacorde)*

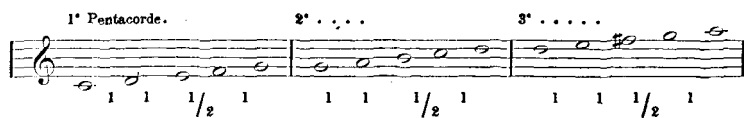
77. La gamme diatonique, dit un auteur grec, est celle dont la gamme (échelle) renferme seulement des tons. «Τὸ διατονικὸν γένος εἶναι ἐκείνου τοῦ ἰσίου κλίμαξ περιέχει μόνον τόνους». C'est là le diatonique ancien, mais cette succession de tons, devait dans la suite se modifier pour accepter des degrés moindres, dans l'intervalle d'une octave. C'est le diatonique que nous avons aujourd'hui: cette gamme se compose donc de deux pentacordes successifs avec intervalles semblables. (N° 71)

78. Et c'est ici que nous trouvons ce que les grecs appellent: *Κλίμαξ τοῦ διαπασῶν συστήματος*; la *gamme naturelle*.

Elle commence sur le *πα* comme base, et monte jusqu'au *πα'* supérieur en suivant les intervalles du pentacorde. Mais on eut vite remarqué que cette gamme étant composée d'une octave seulement, ne suffisait pas pour la portée de la voix humaine qui est de deux octaves. On ajouta donc trois notes en dessous, et trois en dessus des pentacordes, et ont eut alors l'échelle de la page 43.

79. Mais, comme nous l'avons déjà remarqué, ce système de la roue, offrait l'inconvénient de changer les intervalles au 3<sup>ème</sup> pentacorde supérieur. On apporta alors la modification suivante à l'échelle. Au lieu de donner 12 à l'intervalle *πα'*, *βου'* supérieur, on lui conserva le même intervalle qu'au pentacorde inférieur c. a. d., 9. On obtint alors l'échelle définitive de la page 44.

Cette modification était nécessaire sous peine d'introduire dans l'échelle diatonique, des intervalles chromatiques. Pour mieux nous faire comprendre, transposons en musique européenne le système de la roue, et nous aurons:



Considérons maintenant les intervalles. Do-ré 1 ton; ré-mi 1 ton; mi-fa  $\frac{1}{2}$  ton. etc.

Au pentacorde supérieur, si nous voulons avoir la même succession d'intervalles, nous devons dire: ré-mi 1 ton; mi-fa# 1 ton etc. Mais ce fa# constitue naturellement un élément chromatique, puisque au pentacorde inférieur, nous avons fa. Il fallait donc le faire disparaître, ce qui a été obtenu par la modification apportée dans l'échelle;

δι'				sol'
7			5 $\frac{3}{8}$	
γα'				fa'
9			11 $\frac{1}{8}$	
βου'				mi'
12			11 $\frac{1}{8}$	
πα'				ré'
12			11 $\frac{1}{8}$	
νη				do
7			5 $\frac{3}{8}$	
ζω				si
9			11 $\frac{1}{8}$	
κε				la
12			11 $\frac{1}{8}$	
δι				sol
12			11 $\frac{1}{8}$	
γα				fa
7			5 $\frac{3}{8}$	
βου				mi
9			11 $\frac{1}{8}$	
πα				ré
12			11 $\frac{1}{8}$	
νη				do
7			5 $\frac{3}{8}$	
ζω				si
9			11 $\frac{1}{8}$	
κε				la
12			11 $\frac{1}{8}$	
δι				sol

80.

δι'	12		11 $\frac{1}{2}$	sol
γα'				fa
βου'	7		5 $\frac{2}{3}$	mi
	9	Intervalle modifié	11 $\frac{1}{3}$	ré
πα'				
	12		11 $\frac{1}{2}$	do
νη				
	7		5 $\frac{2}{3}$	si
ζω				
	9		11 $\frac{1}{3}$	la
ξε				
	12		11 $\frac{1}{2}$	sol
δι				
	12		11 $\frac{1}{2}$	fa
γα				
	7		5 $\frac{2}{3}$	mi
βου				
	9		11 $\frac{1}{3}$	ré
πα				
	12		11 $\frac{1}{2}$	do
νη				
	7		5 $\frac{2}{3}$	si
ζω				
	9		11 $\frac{1}{3}$	la
ξε				
	12		11 $\frac{1}{2}$	sol
δι				
Total	136		136	

Gamme naturelle.



modification qui consiste, avons-nous dit, à donner au pentacorde ajouté, les mêmes intervalles, entre les mêmes notes, que dans les deux pentacordes primitifs. Mais alors, on ne peut plus à proprement parler appeler ce système, « système de la roue », car nous avons toujours les intervalles  $\gamma\alpha$ ,  $\delta\epsilon$ ,  $\kappa\epsilon$ , (12, 12) qui rendent cette roue absolument boiteuse.

Cette échelle diatonique est employée *régulièrement* dans le 1<sup>er</sup> mode et dans le 4<sup>ème</sup>. Les 5<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> emploient tantôt le diatonique, tantôt l'enharmonique. Dans les autres modes, on la rencontre *accidentellement*.

### *Gamme enharmonique (Tétracorde)*

81. Dire en théorie ce qu'est cette gamme enharmonique, n'est certes pas chose facile. Les auteurs modernes sont loin d'être d'accord sur son origine.

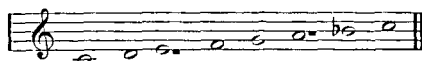
Les anciens, Aristoxène par exemple, donnent ce genre comme le plus beau et le plus parfait de tous les genres. Certains modernes assurent que « son effet n'est supportable que dans une mélodie très langoureuse ». Contradiction, par conséquent.

Nous n'essayerons pas d'apporter notre note dans ce concert discordant; prenons simplement la gamme enharmonique et voyons-en les éléments tels que nous les avons aujourd'hui, <sup>(1)</sup> en faisant toutefois remarquer avec M. Bourgault-Ducoudrai que cette gamme n'a d'enharmonique que le nom. On sait en effet ce que signifie ce mot *enharmonique*: c'est donner à une même note deux noms différents; par exemple,  $do\sharp$  et  $ré\flat$ , constituent un intervalle enharmonique. Dans l'ancienne musique grecque, on appelait enharmonique, la succession de deux quarts de ton et du *dilon* ou tierce majeure. Rien de tout cela dans la gamme dont nous allons nous occuper. C'est plutôt le contraire qui a lieu, car nous trouverons dans cette gamme, deux tons forts ou moyens, et un ton faible.

82. Nous avons assimilé le tétracorde avec la gamme enharmonique, toutefois il ne lui est pas exclusivement réservé; nous le rencontrons aussi constituant une autre échelle qui sera diatonique comme celle que nous avons plus haut. Ce sera l'échelle diatonique suivant la triphonie. Elle ne s'étend pas au delà d'une octave.

(1) Pour plus d'érudition, consulter Dom H. Gaisser. « Système musical de l'église grecque », Getacert. Musique de l'ant.

νη	12		11 $\frac{1}{2}$	do
ζω				si $\flat$
κε	7		5 $\frac{2}{3}$	la
δι	9		11 $\frac{1}{3}$	sol
γα	12		11 $\frac{1}{3}$	fa
βου	7		5 $\frac{2}{3}$	mi
πα	9		11 $\frac{1}{3}$	ré
νη	12		11 $\frac{1}{3}$	do
	68.		68.	



On remarquera la ressemblance de cette gamme avec notre gamme européenne, à laquelle on aurait mis un si  $\flat$ .

Dans la transcription en musique, le signe - qui accompagne la note, indique que cette note est abaissée; le signe + au contraire, indique que la note est surélevée

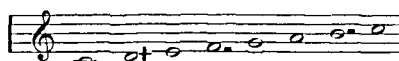
83. Venons-en maintenant à l'emploi du tétracorde dans la gamme enharmonique.

Cette gamme, dans la psaltique actuelle, est composée de deux tétracordes à peu près semblables, comprenant deux tons forts et un ton faible. On verra facilement la différence entre les degrés de ces tétracordes enharmoniques, et ceux des tétracordes diatoniques de la page 47.

84. Il faut avouer qu'il y a une singulière combinaison dans ces intervalles si dissemblables, et reconnaître qu'il est très difficile, non seulement aux européens, mais même aux orientaux, de chanter exactement selon ces degrés.

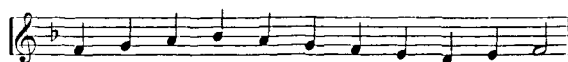
Aussi, généralement, cette gamme qui aurait, telle qu'elle est notée en théorie, un caractère de mollesse très prononcé, devient-elle, en pratique, une des plus joyeuse de la psaltique. Elle est facilement

νη	11		11 $\frac{1}{2}$	do
ζω	5		5 $\frac{2}{3}$	si
κε	12		11 $\frac{1}{3}$	la
δι	12		11 $\frac{1}{3}$	sol
γα	3		5 $\frac{2}{3}$	fa
εου	13		11 $\frac{1}{3}$	mi
πα	12		11 $\frac{1}{3}$	ré
νη	68		68	do



assimilable à celle de notre sixième mode grégorien, avec tonique sur le γα. (fa). Voilà pourquoi dans l'échelle comparée, nous avons conservé le ton et le demi ton exacts,

Nous obtiendrons donc en pratique le caractère suivant :



#### *Gamme chromatique (Tricorde)*

85. Ici encore, le mot chromatique n'est pas exact en soi; car on sait, que gamme chromatique signifie: une gamme ou l'on procède par succession de demi-tons. Rien de semblable dans celle qui nous occupe. Mais, comme pour l'enharmonique, prenons la présente gamme, dans son état *actuel*, sans nous occuper de son origine ni de ses mutations successives; nous renvoyons pour ces questions, aux auteurs cités plus haut, avec des vœux, pour qu'enfin quelque musico-logue mette un peu plus de jour dans ce clair-obscur!

86. La troisième échelle, appelée chromatique, procède donc par tricordes successifs, comprenant chacun un ton faible ou mieux un intervalle faible, 7 ou 9, (nous avons dit déjà que dans cette échelle 9 était assimilable au 7) et un ton ou intervalle fort, 12.

87. Nous trouverons cependant une seconde échelle, dite aussi chromatique, qui diffèrera de la précédente par la nature des intervalles. Nous aurons des tons faibles de 3 et 7, des tons forts de 12 et 18.

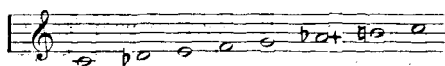
Plus loin, nous constaterons que la première échelle s'emploie pour le second ton, la seconde pour le sixième ton.

88. 1<sup>re</sup> Echelle chromatique avec intervalles 7, 9, 12.

μη	7			5 $\frac{3}{4}$	do
ζω	12			11 $\frac{1}{2}$	si
κε	9		8 $\frac{1}{2}$	11 $\frac{1}{2}$	la
δι	12			11 $\frac{1}{2}$	sol
γα	7			5 $\frac{3}{4}$	fa
εου	12			11 $\frac{1}{2}$	mi
πα	9		8 $\frac{1}{2}$	11 $\frac{1}{2}$	ré
μη					do
	68			68	

On remarquera que cette échelle a ses intervalles numériquement semblables à ceux de la gamme diatonique; l'ordre de succession seul est changé.

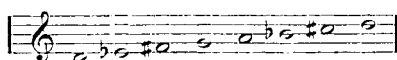
Voici en musique européenne l'effet produit pratiquement par cette échelle.



89. 2<sup>e</sup> Echelle chromatique avec intervalles, 3, 7, 12, 18. Cette échelle a l'étendue de l'échelle diatonique et comprend par conséquent quatre tétracordes, ou, si l'on veut, pour rester plus dans le vrai, sept tricordes plus une note.

Elle ne diffère de la précédente, avons-nous dit, que par la nature des intervalles; là où nous avions précédemment un ton fort, nous aurons ici un ton faible, et réciproquement (voir page 52.)

Transposée en musique, cette échelle donne l'effet suivant: (Nous prenons simplement la gamme naturelle).



Pratiquement, donc, elle n'est que la précédente transposée un ton plus haut. Nous verrons dans l'étude des tons ce en quoi elles diffèrent dans l'usage.

Cette gamme chromatique, à notre avis, est celle qui a le caractère le plus pieux entre toutes les autres. Elle exprime la douleur mieux que ne saurait le faire notre gamme mineure européenne, si bien harmonisée soit-elle.

#### Des clés.

#### UNIVERSITÉ

90. Nous avons vu dans la première partie (N<sup>o</sup> 28) que la clé (*μαρτυρία*) se compose de deux signes; l'un indiquant la lettre d'une note, l'autre indiquant la valeur des intervalles. C'est de ces derniers signes, que nous devons nous occuper maintenant.

Pour procéder avec ordre, reprenons nos trois échelles, *diatonique*, *enharmonique* et *chromatique*, et voyons ce qu'indique dans chacun de ces genres, chaque signe placé sous les initiales des notes.

91. 1<sup>re</sup> Gamme *diatonique* — Pour cette échelle, nous trouverons cinq signes différents pour indiquer les intervalles.

92-1) Le signe  $\delta_1$  indique deux valeurs différentes. S'il est placé sous le  $\delta_1$ , (notons qu'il l'accompagne dans toute l'échelle) ce signe indique que la note immédiatement supérieure ainsi que celle immédiatement inférieure ont pour valeur 12. Si ce signe se trouve au contraire sous le  $\nu\eta$  du premier pentacorde, (il ne se trouve que sous ce  $\nu\eta$ ) il indiquera que la note supérieure a pour valeur 12 et l'inférieure 7.

93-2) Le signe  $\eta$ , indique toujours un intervalle de 9 pour la note supérieure, et de 12 pour la note inférieure. Il se place sur le  $\nu\epsilon$  inférieur au premier pentacorde, et sur  $\pi\alpha$ ,  $\nu\epsilon$ ,  $\pi\alpha'$  des autres pentacordes.

# GAMME NATURELLE DIATONIQUE

Étendue de la voix

1<sup>re</sup> Pentacorde      2<sup>e</sup> Pentacorde

Clés

Valeur des signes

À partir du 2<sup>o</sup> du second pentacorde, les notes ascendantes prennent le signe (')

Ces deux notes prennent le signe des intervalles au dessus, et non au dessous comme les autres.

The diagram illustrates the natural diatonic scale across two pentacords. The first pentacord (1<sup>re</sup> Pentacorde) contains the notes δι, ϰε, ζω, νη, πα. The second pentacord (2<sup>e</sup> Pentacorde) contains the notes εω, ϣη, πρ, ϰω, ϣη, δι. Below the notes, the interval values are indicated: 12, 9, 7, 12, 9, 7, 12, 9, 7, 12, 9, 7. The notes are grouped into two pentacords, and the interval values are grouped into two pentacords. The notes are labeled with Greek letters: δι, ϰε, ζω, νη, πα, εω, ϣη, πρ, ϰω, ϣη, δι. The notes are also labeled with their corresponding signs: δι, ϰε, ζω, νη, πα, εω, ϣη, πρ, ϰω, ϣη, δι. The notes are also labeled with their corresponding signs: δι, ϰε, ζω, νη, πα, εω, ϣη, πρ, ϰω, ϣη, δι.

94-3) Le signe  $\alpha$  désigne un intervalle de 7 pour la note supérieure et de 9 pour l'inférieure; il se place sur les notes:  $\xi\omega$ ,  $\zeta\omega'$ ,  $\xi\omega'$ .

95-4) Le signe  $\sim$  indique les mêmes intervalles que le précédent; mais il se place uniquement sous le  $\zeta\omega$  inférieur au premier pentacorde.

96-5) Le signe  $\eta\eta$  indique un intervalle de 12 pour la note supérieure, de 7 pour l'inférieure; il se place sur  $\gamma\alpha$  et  $\nu\eta'$ .

97. Nous donnons ici en un tableau le résumé de ce qui regarde la gamme diatonique. (voir le page 50)

98. 2<sup>e</sup> *Gamme enharmonique* — Ici, nous trouverons deux catégories de clés, puisque nous avons deux échelles.

La première de ces échelles, avons-nous dit rentre dans le genre diatonique, tout en employant le tétracorde. Nous aurons donc les mêmes signes indiquant les mêmes intervalles que dans le diatonique; toutefois, au tétracorde supérieur, ils n'accompagneront plus les mêmes notes.

Le signe  $\delta\gamma$  accompagne le  $\nu\eta$ , le  $\gamma\alpha$  et le  $\nu\eta'$ . Il indique 12 en montant et 7 en descendant, pour le  $\gamma\alpha$ ; il indique 12 en montant et 12 en descendant, pour les deux  $\nu\eta$ .

Le signe  $\alpha$  accompagne le  $\xi\omega$  et le  $\alpha\epsilon$ ; il indique les intervalles 7 en montant et 9 en descendant.

Le signe  $\eta$  accompagne  $\pi\alpha$  et  $\delta\epsilon$ , en indiquant les intervalles 9 en montant, 12 en descendant.

99. Voici ce qui concerne cette échelle, en un tableau.

Tétracordes Séparés							
Vocalises	$\eta\eta$	$\pi\alpha$	$\delta\omega$	$\epsilon\mu$	$\Delta\epsilon$	$\kappa\epsilon$	$\zeta\omega'$
Clés	$\gamma$	$\eta$	$\delta$	$\gamma$	$\Delta$	$\alpha$	$\nu$
Intervalles	12	12	9	7	12	9	12

Gamme naturelle chromatique.

$\alpha\epsilon'$	3		$5 \frac{2}{3}$	la
$\delta\iota'$				sol #
	18	$(5 \frac{2}{3} + 11 \frac{1}{3})$	17	
$\gamma\alpha'$				fa
	7		$5 \frac{2}{3}$	
$\epsilon\sigma'$				mi
	12		$11 \frac{1}{3}$	
$\pi\alpha'$				ré
	3		$5 \frac{2}{3}$	
$\nu\eta$				do #
	18	$(5 \frac{2}{3} + 11 \frac{1}{3})$	17	
$\zeta\omega$				si b
	7		$5 \frac{2}{3}$	
$\alpha\epsilon$				la
	12		$11 \frac{1}{3}$	
$\delta\iota$				sol
	3		$5 \frac{2}{3}$	
$\gamma\alpha$				fa #
	18	$(5 \frac{2}{3} + 11 \frac{1}{3})$	17	
$\epsilon\sigma$				mib
	7		$5 \frac{2}{3}$	
$\pi\alpha$				ré
	12		$11 \frac{1}{3}$	
$\nu\eta$				do
	3		$5 \frac{2}{3}$	
$\zeta\omega$				si
	18	$(5 \frac{2}{3} + 11 \frac{1}{3})$	17	
$\alpha\epsilon$				la b
	7		$5 \frac{2}{3}$	
$\delta\iota$				sol



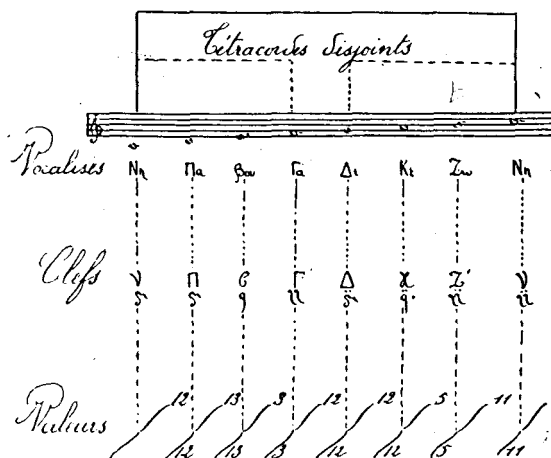
100. La deuxième échelle, qui offre de si curieux intervalles, au moins en théorie, emploie les mêmes signes que l'échelle diatonique; mais ces signes n'accompagnent pas les mêmes notes, et n'ont pas la même valeur numérique.

Le signe  $\delta$  s'écrit sous les notes  $\eta$ ,  $\pi$ ,  $\delta$ . Sur  $\pi$ , il indique 13 en montant et 12 en descendant. Sur le  $\delta$  il indique 12 en montant et 12 en descendant.

Le signe  $\eta$  s'écrit sous le  $\epsilon$  et le  $\pi$ . Sous le  $\epsilon$ , il indique 3 en montant et 13 en descendant. Sous le  $\pi$ , 5 en montant et 12 en descendant.

Le signe  $\eta$  accompagne  $\eta$ ,  $\xi$ ,  $\eta'$  et marque pour  $\eta$ , 12 en montant, 3 en descendant; pour  $\xi$ , 11 en montant, et 5 en descendant.

101. Inutile de parler du  $\eta$ , cette échelle ne dépassant ni l'inférieur ni le supérieur.



102. Sans craindre d'être accusé de redites, nous rappellerons qu'il serait parfaitement inutile de vouloir chanter cette gamme en tenant compte de ses intervalles théoriques. Nous avons vu que la pratique la modifie considérablement; heureusement pour nos oreilles.

103. 3<sup>e</sup> Gamme chromatique— Comme précédemment, nous avons ici deux échelles; celle qui emploie les intervalles diatoniques, et celle qui a ses intervalles spéciaux.

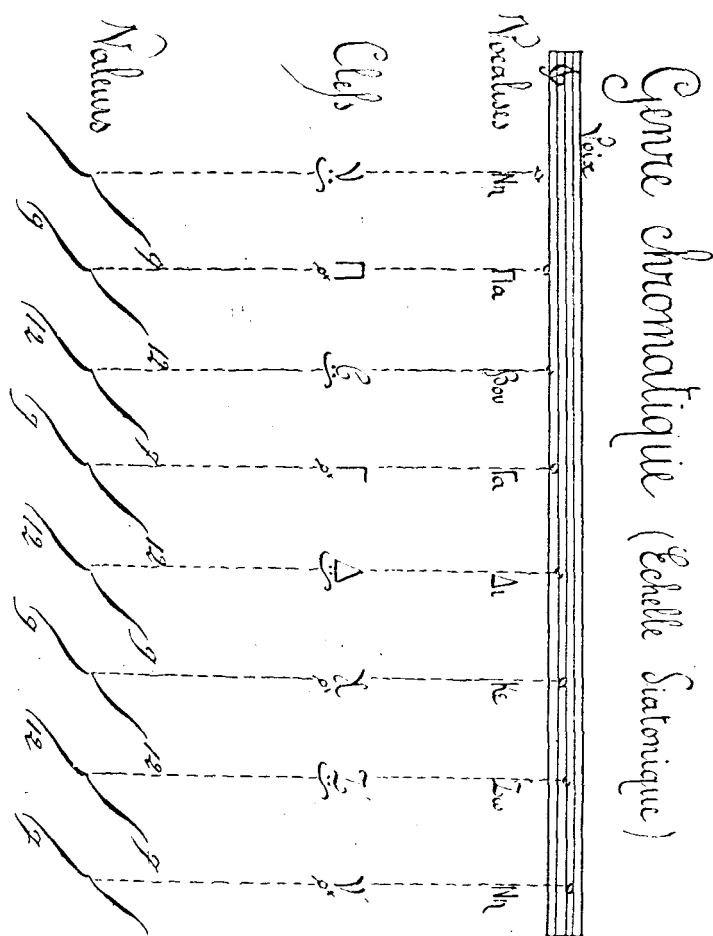
Dans ces deux gammes, nous rencontrerons pour indiquer les intervalles, des signes que nous n'avons pas vus dans les autres échelles. Ils sont au nombre de deux.

Pour chaque gamme: Diatonique  $\curvearrowright$ , et  $\sigma$   
Chromatique  $\curvearrowleft$ , et  $\sigma$

L'un de ces signes indique un intervalle fort, l'autre un intervalle faible.

Dans l'échelle à intervalles diatoniques, le signe  $\curvearrowright$  se place sous  $\nu\eta$ ,  $\xi\omega$ ,  $\delta\iota$ ,  $\zeta\omega$ . Sous le  $\nu\eta$ , il indique 9 en montant, 7 en descendant. Sous le  $\xi\omega$  et le  $\zeta\omega$ , il indique 7 en montant, 12 en descendant. Sous le  $\delta\iota$ , 9 en montant, 12 en descendant.

Le signe  $\sigma$  se place sous les autres notes,  $\pi\alpha$ ,  $\gamma\mu$ ,  $\kappa\epsilon$ ,  $\nu\eta'$ , et indique naturellement le contraire du signe précédent, c. a. d. que nous aurons le degré fort en montant et le faible en descendant.

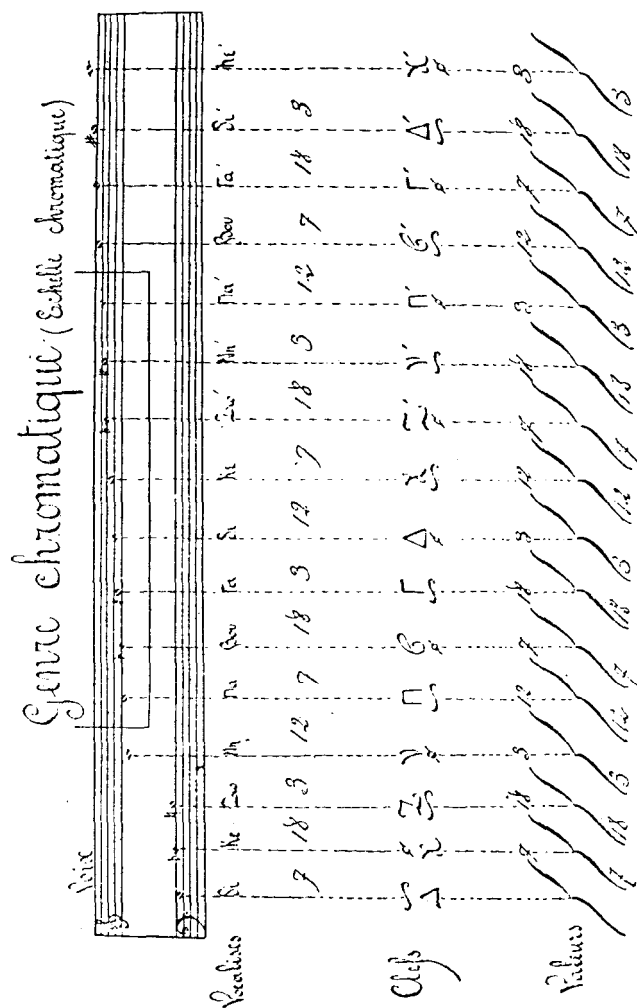


105. La seconde échelle est celle qui a ses intervalles spéciaux, variant de 3 à 18.

Les intervalles faibles sont toujours 3 ou 7; les intervalles forts, toujours 12 ou 18.

Nous avons, (N<sup>o</sup> 103) deux signes pour les indiquer; le signe  $\curvearrowright$ , marque les intervalles faibles 3 ou 7 *en montant* et les intervalles forts 12 ou 18 *en descendant*.

Le signe  $\sigma$  indique au contraire, les intervalles 12 ou 18 *en montant* et 3 ou 7 *en descendant*, suivant le tableau ci-après.



*Des dièses, des bémols, et des phlorai.*

107 Les dièses ( $\theta\acute{\epsilon}\sigma\iota\varsigma$ ) et les bémols ( $\beta\acute{\epsilon}\mu\omicron\iota\varsigma$ ) interviennent dans la gamme pour en modifier les intervalles, soit en élevant une note (dièse) soit en l'abaissant. (bémol)

La psaltique, comme la musique, a ses dièses et ses bémols. Mais, hâtons nous de le dire, beaucoup d'entre eux sont négligés en pratique.

Elever la voix d'un quart de ton, d'un tiers de ton, de deux tiers de ton, voire même de trois quarts de ton, c'est très facile en théorie; mais en pratique, nous ne pensons pas qu'il y ait de musicien si fort soit-il, qui puisse, d'une façon *consciente*, faire sur n'importe quel intervalle, les augmentations ou diminutions exigées par la théorie.

Est-ce à dire que ces nuances n'existent pas? Nous sommes parfaitement d'avis que le quart de ton existe dans la musique byzantine; mais nous pensons aussi qu'il se fait d'une façon *inconsciente*, très souvent sous l'influence de la *loi d'attraction* que beaucoup pratiquent sans la connaître.

Pour être aussi complet que possible, sans cependant nous perdre dans les grandes théories, nous devons indiquer, tant les dièses que les bémols qui se rencontrent dans la psaltique, et dire en nous servant de nouvelles échelles, comment ils modifient celles que nous avons précédemment étudiées.

Le dièse, avons-nous dit, modifie la valeur de l'intervalle, en élevant une des notes qui contribuent à former cet intervalle. Voilà pourquoi, dans les valeurs numériques, que nous allons donner pour chaque dièse, nous aurons pour dénominateur 24. Nous obtenons ce nombre, en prenant deux tons de 12.

On en comprendra facilement la raison, lorsqu'on verra que certains dièses peuvent augmenter une note de  $\frac{1}{4}$  de ton.

108. Dans la psaltique, il y a cinq dièses.

$\sigma = \frac{15}{24}$  Augmente l'intervalle d'un quart de ton.

$\sigma = \frac{16}{24}$  Augmente l'intervalle d'un tiers de ton.

$\sigma = \frac{18}{24}$  Augmente l'intervalle d'un demi-ton.

$\sigma = \frac{20}{24}$  Augmente l'intervalle de deux tiers de ton.

$\sigma = \frac{21}{24}$  Augmente l'intervalle de trois quarts de ton.

109. Bien que dans le cours des mélodies, on rencontre tous ces dièses, en pratique, on tient compte surtout du  $\sigma = \frac{15}{24}$ , c'est à dire du  $\frac{1}{4}$  ton; et si on essaye de tenir compte des autres, nous l'avons déjà dit, personne, croyons-nous, ne peut se flatter de rendre consciemment l'intervalle que ces dièses modifient.

110. Le bémol, modifiant l'intervalle en abaissant la note, nous représenterons évidemment un ton par 12, et ce chiffre nous servira de dénominateur.

III. On remarquera que les signes indiquant les bémols, ne sont autres que ceux de dièses en sens inverse.

112. Nous avons cinq bémols.

$\varphi = \frac{3}{12}$  diminue l'intervalle d'un quart de ton.

$\rho = \frac{4}{12}$  « « d'un tiers de ton.

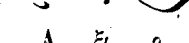
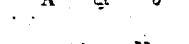
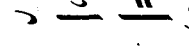
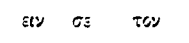

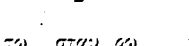
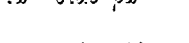
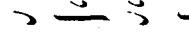
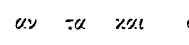

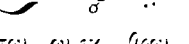













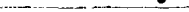





















































$\rho = \frac{6}{12}$  « « d'un demi-ton.

$\rho = \frac{8}{12}$  « « de deux tiers de ton.

$\rho = \frac{6}{12}$  « « de trois quarts de ton.

113. Nous ferons ici la même remarque que pour les dièses; c'est-à-dire que le bémol le plus employé c'est le  $\flat = \frac{6}{12}$  un demi-ton.

Donnons maintenant un exemple de dièses et de bémols dans le cours d'une mélodie, en nous servant uniquement du  $\sigma$  pour les dièses et du  $\sigma$  pour les bémols.

114.                                                                                    

## Traduction

The first staff of music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It contains two measures. The first measure has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notes are G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), and C5 (quarter). Above the first measure is a 'V' with a 'p' below it. Below the first measure is a 'G' with a 'p' below it. The second measure has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notes are D5 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), and A4 (quarter). Above the second measure is a 'V' with a 'p' below it. Below the second measure is a 'G' with a 'p' below it.



115. Nous saisissons l'occasion de faire remarquer la ressemblance frappante qui existe entre certains tons de la psaltique et nos tons de plain-chant. L'exemple précédent n'est-il pas un vrai morceau de plain-chant? Nous aurons occasion d'en remarquer beaucoup d'autres dans les exercices qui suivront.

116. Des *phthorai*. C'est un paragraphe qui a son importance; nous le verrons surtout en étudiant les tons. Comme nous sommes au chapitre des gammes, nous y plaçons l'étude de la *phthora*, parce que, en effet, cette dernière n'a d'autre but que de faire passer d'une gamme dans une autre.

La psaltique, comme la musique, admet dans le cours d'une mélodie, des changements de ton. Mais, en psaltique, le système est beaucoup plus simple qu'en musique. Remarquons toutefois, que plus *simple* ne veut pas dire plus *facile*.

En musique, en effet, si dans le cours d'un morceau, on veut changer de ton, (il ne s'agit pas ici, évidemment, du majeur au mineur ou réciproquement) passer par exemple de ré majeur en si majeur; le changement ne peut s'opérer brusquement. Il faudra, par une suite de dièses accidentels, ménager une finale sur si majeur. La chose est assez facile, pour peu que l'on connaisse quelques règles d'harmonie. En psaltique, nous n'avons pas d'harmonie, mais la mélodie pure et simple. Malgré cela, grâce aux *phthorai*, les changements de ton s'opèrent facilement.

117. Mais avant de poursuivre cette explication, donnons les différentes *phthorai*, nous verrons ensuite leur usage.

Elle seront différentes, selon que nous serons dans l'une ou l'autre des trois gammes diatonique, enharmonique ou chromatique.

118, 1<sup>re</sup> Pour le diatonique.

2. Pour le inférieur.

9 « « π

Σ « « ε

$\phi$  Pour le  $\gamma\alpha$   
 $\sigma$  « «  $\partial\iota$   
 $\delta$  « «  $\alpha\epsilon$   
 $\xi\omega$  « «  $\zeta\omega$   
 $\omega$  « «  $\omega$  supérieur.

119. 2° Pour l'enharmonique. (5 phtorai seulement).


$\omega$  Pour le  $\gamma\alpha$  et le  $\zeta\omega$   
 $\varphi$  « «  $\alpha\epsilon$ -Demande le  $\zeta\omega \flat \frac{5}{12}$   
 $\delta$  « «  $\gamma\alpha$ -Demande le  $\xi\omega \sharp \frac{5}{12}$   
 $\theta\alpha$  « «  $\alpha\epsilon$

Cette dernière phtora modifie l'échelle d'une façon assez singulière. Pour s'en rendre mieux compte, mettons en regard les deux échelles.

Echelle ordinaire.

Echelle modifiée.

$\pi\alpha$	12		12
$\omega\eta$			
	12		11
$\zeta\omega$			
	7		5
$\alpha\epsilon$		$\theta\alpha$	
	9		3
$\partial\iota$			
	12		21
$\gamma\alpha$			
	7		7
$\xi\omega$			
	9		9
$\pi\alpha$			
	68.		68.

$\sigma$  Pour le  $\partial\iota$ . 

Cette phtora modifie, elle aussi l'échelle assez singulièrement. Mais cette modification, comme la précédente d'ailleurs n'est guère employée en pratique.

Echelle ordinaire

Echelle modifiée.

$\nu\eta$	12		7
$\zeta\omega$	7		9
$\kappa\varepsilon$	9		12
$\delta\iota$	12	$\sigma$	4
$\gamma\alpha$	7		12
$\xi\omega$	9		12
$\pi\alpha$	12		12
$\nu\eta$	68		68

121. 3° Pour l'échelle chromatique.

Nous trouvons également 5 phtorai.

⌘ Pour le  $\pi\alpha$  ou le  $\kappa\varepsilon$  (6<sup>ème</sup> ton)

$\sigma$  pour le  $\delta\iota$  le  $\pi\alpha$  supérieur ou le  $\nu\eta$  inférieur.

⌘ pour le  $\delta\iota$ ,  $\xi\omega$ ,  $\nu\eta$ , inférieur,  $\zeta\omega$  supérieur (2<sup>ème</sup> ton).

$\sigma$  pour le  $\pi\alpha$ ,  $\gamma\alpha$ ,  $\kappa\varepsilon$ ,  $\nu\eta$ , (2<sup>ème</sup> ton).

Il importe de bien se souvenir de la différence entre le 2<sup>ème</sup> et le 6<sup>ème</sup> ton; voir plus haut N° 103-105.

$\sigma$  Pour le  $\delta\iota$ , modifie l'échelle chromatique de la façon suivante.

Comme précédemment, nous mettons en regard les deux échelles. (voir page 61)

122. Quel est donc l'usage de ces phtorai? De ce qui vient d'être exposé, il ressort que cet usage est double.

Une phtora, en général, indique un *changement* d'échelle, pur et simple. Mais quelques unes nous l'avons vu, *modifient* l'échelle. Il importe de bien connaître les unes et les autres.



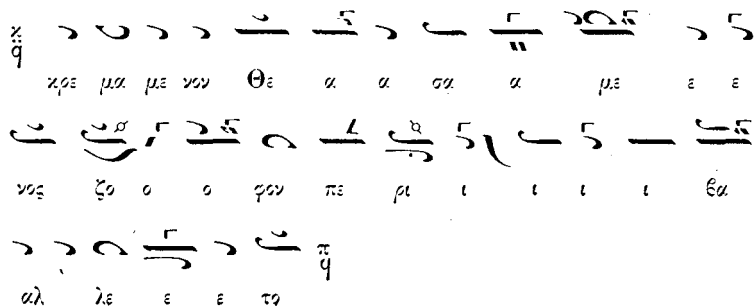
Echelle ordinaire

Echelle modifiée.

$\nu\eta$	7		7
$\zeta\omega$	12		9
$\kappa\varepsilon$	9		12
$\theta\iota$	12	$\times\theta$	3
$\gamma\alpha$	7		16
$\xi\sigma\upsilon$	12		5
$\pi\alpha$	9		16
$\nu\eta$	68		68

Un mot d'explication pour ce qui concerne les changements d'échelle. Si nous chantons selon l'échelle diatonique, et que nous voulions passer dans l'échelle chromatique du sixième ton, par exemple, il suffira pour cela de mettre sur la note où nous voulons opérer le changement, la phtora qui lui correspond, dans le genre où nous voulons opérer le changement.

123. Prenons un exemple.



La première partie du passage précédent, se chante dans l'échelle diatonique, (1<sup>er</sup> ton). Lorsque nous arriverons sur  $\text{Σ}^{\sigma}$ , nous changerons d'échelle et nous entrerons dans la chromatique, comme nous l'indique cette phtora  $\sigma$  qui est celle du  $\text{di}$ . Nous continuerons dans cette échelle, jusqu'à la rencontre de la nouvelle phtora  $\alpha$  qui nous invite à reprendre l'échelle diatonique.

Transposons donc en musique, et nous aurons *à peu près* ceci :



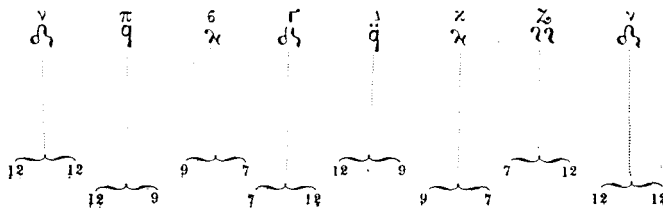
Comme on le voit, le changement s'opère brusquement; et ce n'est pas là une des moindres difficultés de la psaltique.

124. Autre chose qu'il importe de bien remarquer: c'est que, lorsqu'une phthora *modifie* une échelle, on ne rencontrera plus sous les mêmes notes, les mêmes signes indiquant les intervalles, par la raison toute simple, que l'intervalle étant modifié, le signe indiquant cet intervalle doit aussi subir une modification.

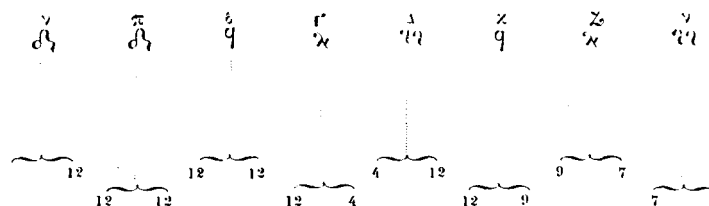
Prenons pour exemple l'échelle chromatique modifiée. Nous avons vu que l'échelle chromatique ordinaire admet seulement deux signes pour désigner les intervalles. ( $\hookleftarrow$ , ou  $\varphi$ ) Mais après la modification, nous aurons les signes:  $\mathfrak{q}$ ,  $\mathfrak{d}\mathfrak{y}$ ,  $\mathfrak{z}\mathfrak{z}$ ,  $\mathfrak{x}$ , comme dans les échelles diatonique ou enharmonique.

Toutefois, nous avons vu déjà que ces divers signes avaient une signification déterminée. Tel d'entre eux marque 12 en montant, 9 en descendant; tel autre marque 12 en montant 12 en descendant. Ici, nous trouvons de nouveaux intervalles, et malheureusement, nous ne trouvons pas de nouveaux signes pour les indiquer.

En effet, reprenons par exemple, l'échelle enharmonique de la page 69 et le tableau de la page 51; nous trouverons les martyries suivantes:



Ce sont bien là les intervalles demandés par chacun des signes placés sous les initiales des notes, pour le genre enharmonique. Prenons maintenant l'échelle modifiée avec ses martyries telles qu'on les trouve dans les traités modernes; nous aurons:



Or, nulle part, dans la théorie générale exposée aux Nos 90 et suiv., nous ne trouvons le signe  $\chi$  indiquant 4 en montant et 12 en descendant.

Sans doute, on pourra dire que précisément ils acquièrent cette signification en vertu de la *ψωψ*; mais à notre avis, cette subtilité ne vaut que pour les phtorai qui indiquent un changement d'échelle complet, c. a. d. qui vous font passer d'une gamme dans une autre gamme, par exemple du chromatique au diatonique, on réciproquement, car alors, on suit tout simplement l'échelle du nouveau genre dans lequel on entre, et toutes les martyries auront le signe indiquant les intervalles précis de ces mêmes genres; quant aux phtorai qui modifient l'échelle sans faire changer de gamme, c. a. d. qui sont destinées à produire ce que les grecs appellent les *χρωσ*, nous ne voyons pas du tout la possibilité d'en donner une explication rationnelle.

Nous touchons donc du doigt une imperfection de la psaltique; ce n'est pas la seule, et c'est une des moindres, étant donné que, si la théorie s'occupe de ces intervalles, la pratique les néglige presque totalement.

125. Dans les exercices qui suivront, on trouvera bon nombre d'exemples de phtorai. Ce qu'il importe surtout de bien remarquer, c'est à quelle échelle appartient chacune d'elles. Si le morceau est écrit dans le genre chromatique, on pourra rencontrer des phtorai vous invitant à passer dans le genre diatonique; si au contraire on chante dans le genre diatonique, on rencontrera des phtorai demandant le genre enharmonique ou chromatique. Et suivant que le changement doit s'opérer sur telle note, on emploiera telle ou telle phtora correspondant à cette note.

On pourra s'exercer à indiquer:

1<sup>o</sup> La valeur des dièses et bémols suivants.

$\rho$     $\sigma$     $\mu$     $\nu$     $\rho$     $\sigma$     $\mu$     $\nu$     $\rho$     $\sigma$     $\mu$     $\nu$     $\rho$     $\sigma$     $\mu$     $\nu$     $\rho$     $\sigma$     $\mu$     $\nu$

20 A quelle échelle appartiennent les phénotypes suivantes :

3° Distinguer les dièses et les bémols des phthorai.

$\sigma$     $\delta$     $\varphi$     $\rho$     $\alpha$     $\delta$     $\rho$     $\alpha$     $\alpha$     $\rho$     $\delta$     $\rho$     $\ominus$   
 $\delta$     $\rho$     $\rho$     $\rho$     $\rho$     $\rho$     $\ominus$     $\rho$     $\rho$     $\rho$     $\rho$     $\varphi$     $\ominus$     $\delta$   
 $\rho$     $\delta$     $\rho$     $\rho$     $\ominus$     $\rho$

4° Lire les notes indiquées par les phtorai diatoniques suivantes:

[illegible]

126. Pour faciliter l'exécution des morceaux suivants, nous indiquerons dans le courant de la mélodie, les diverses échelles selon lesquelles doit s'exécuter cette mélodie. Après chaque morceau, nous en donnerons d'ailleurs la traduction en musique européenne; mais, nous rappelons ici ce que nous avons dit ailleurs, c'est que cette traduction ne peut être qu'un *à peu près*, à cause des intervalles d'une toute autre nature que ceux de nos tons et demi-tons mathématiques. Sans doute, nous aurions pu placer sur les notes, un signe indiquant qu'elles doivent être abaissées ou surélevées; nous avons préféré ne pas surcharger la transcription.

127.  $\pi$   $\frac{L}{q}$  ♀  $\overline{\text{Enharm.}}$   $\frac{5}{2}$   $\frac{5}{3}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{5}{6}$   $\frac{5}{8}$   $\frac{5}{12}$   $\frac{5}{16}$   $\frac{5}{24}$   $\frac{5}{32}$   $\frac{5}{48}$   $\frac{5}{64}$   $\frac{5}{96}$   $\frac{5}{128}$   $\frac{5}{192}$   $\frac{5}{256}$   $\frac{5}{384}$   $\frac{5}{512}$   $\frac{5}{768}$   $\frac{5}{1024}$   $\frac{5}{1536}$   $\frac{5}{2048}$   $\frac{5}{3072}$   $\frac{5}{4096}$   $\frac{5}{6144}$   $\frac{5}{8192}$   $\frac{5}{12288}$   $\frac{5}{16384}$   $\frac{5}{24576}$   $\frac{5}{32768}$   $\frac{5}{49152}$   $\frac{5}{65536}$   $\frac{5}{98304}$   $\frac{5}{131072}$   $\frac{5}{196608}$   $\frac{5}{262144}$   $\frac{5}{393216}$   $\frac{5}{524288}$   $\frac{5}{786432}$   $\frac{5}{1048576}$   $\frac{5}{1572864}$   $\frac{5}{2097152}$   $\frac{5}{2794208}$   $\frac{5}{4191312}$   $\frac{5}{5588416}$   $\frac{5}{8382624}$   $\frac{5}{11176832}$   $\frac{5}{14969088}$   $\frac{5}{19958784}$   $\frac{5}{26611712}$   $\frac{5}{35482304}$   $\frac{5}{47310016}$   $\frac{5}{62746624}$   $\frac{5}{83662144}$   $\frac{5}{111550720}$   $\frac{5}{149439296}$   $\frac{5}{199232384}$   $\frac{5}{266000000}$   $\frac{5}{354767616}$   $\frac{5}{473535232}$   $\frac{5}{627302848}$   $\frac{5}{836070464}$   $\frac{5}{1114848000}$   $\frac{5}{1493625600}$   $\frac{5}{1992401216}$   $\frac{5}{2660176832}$   $\frac{5}{3547952448}$   $\frac{5}{4735728064}$   $\frac{5}{6273503680}$   $\frac{5}{8361279296}$   $\frac{5}{11149034944}$   $\frac{5}{14936800000}$   $\frac{5}{19924558016}$   $\frac{5}{26602304128}$   $\frac{5}{35480069248}$   $\frac{5}{47357825856}$   $\frac{5}{62735582016}$   $\frac{5}{83613338240}$   $\frac{5}{111490905024}$   $\frac{5}{149368555520}$   $\frac{5}{199246135360}$   $\frac{5}{266023596480}$   $\frac{5}{354801243520}$   $\frac{5}{473578809600}$   $\frac{5}{627356371200}$   $\frac{5}{836133933440}$   $\frac{5}{1114909600640}$   $\frac{5}{1493686105600}$   $\frac{5}{1992461904640}$   $\frac{5}{2660236515840}$   $\frac{5}{3548012985600}$   $\frac{5}{4735788646400}$   $\frac{5}{6273564262400}$   $\frac{5}{8361339884800}$   $\frac{5}{11149096556800}$   $\frac{5}{14936861606400}$   $\frac{5}{19924619596800}$   $\frac{5}{26602365708800}$   $\frac{5}{35480130406400}$   $\frac{5}{47357886969600}$   $\frac{5}{62735643129600}$   $\frac{5}{83613399350400}$   $\frac{5}{111490971072000}$   $\frac{5}{149368621568000}$   $\frac{5}{199246201472000}$   $\frac{5}{266023662592000}$   $\frac{5}{354801309568000}$   $\frac{5}{473578875200000}$   $\frac{5}{627356436800000}$   $\frac{5}{836134048512000}$   $\frac{5}{1114909765760000}$   $\frac{5}{1493686270720000}$   $\frac{5}{1992462069760000}$   $\frac{5}{2660236680960000}$   $\frac{5}{3548013150720000}$   $\frac{5}{4735788807040000}$   $\frac{5}{6273564423040000}$   $\frac{5}{8361340540160000}$   $\frac{5}{11149098208000000}$   $\frac{5}{14936863257600000}$   $\frac{5}{19924621248000000}$   $\frac{5}{26602367360000000}$   $\frac{5}{35480132057600000}$   $\frac{5}{47357888620800000}$   $\frac{5}{62735644780800000}$   $\frac{5}{83613405952000000}$   $\frac{5}{111490987584000000}$   $\frac{5}{149368638080000000}$   $\frac{5}{199246217984000000}$   $\frac{5}{266023679104000000}$   $\frac{5}{354801326080000000}$   $\frac{5}{473578891712000000}$   $\frac{5}{627356453312000000}$   $\frac{5}{836134065024000000}$   $\frac{5}{1114909930880000000}$   $\frac{5}{1493686435840000000}$   $\frac{5}{1992462234880000000}$   $\frac{5}{2660236846080000000}$   $\frac{5}{3548013315840000000}$   $\frac{5}{4735788972160000000}$   $\frac{5}{6273564588160000000}$   $\frac{5}{8361340705280000000}$   $\frac{5}{11149099859200000000}$   $\frac{5}{14936864908800000000}$   $\frac{5}{19924622899200000000}$   $\frac{5}{26602369011200000000}$   $\frac{5}{35480133708800000000}$   $\frac{5}{47357890272000000000}$   $\frac{5}{62735646432000000000}$   $\frac{5}{83613407603200000000}$   $\frac{5}{111491004096000000000}$   $\frac{5}{149368654592000000000}$   $\frac{5}{199246234496000000000}$   $\frac{5}{266023695616000000000}$   $\frac{5}{354801342592000000000}$   $\frac{5}{473578908224000000000}$   $\frac{5}{627356469824000000000}$   $\frac{5}{836134081536000000000}$   $\frac{5}{1114910096000000000000}$   $\frac{5}{1493686600960000000000}$   $\frac{5}{1992462400000000000000}$   $\frac{5}{2660237011200000000000}$   $\frac{5}{3548013480960000000000}$   $\frac{5}{4735789137280000000000}$   $\frac{5}{6273564753280000000000}$   $\frac{5}{8361340870400000000000}$   $\frac{5}{11149101510400000000000}$   $\frac{5}{14936866560000000000000}$   $\frac{5}{19924624550400000000000}$   $\frac{5}{26602370662400000000000}$   $\frac{5}{35480135360000000000000}$   $\frac{5}{47357891923200000000000}$   $\frac{5}{62735648083200000000000}$   $\frac{5}{83613409254400000000000}$   $\frac{5}{111491020608000000000000}$   $\frac{5}{149368671104000000000000}$   $\frac{5}{199246251008000000000000}$   $\frac{5}{266023712128000000000000}$   $\frac{5}{3548013591040$

α φω ω ω κα τε ε τε ε ε ε θης χαι  
 στε ε ε και Αγ γε λων στρα τι ι αι αι  
 αι ε ε ξε πλη ητ το ο ου το συ/ κα  
 Enharm...  
 α τα θα α σιν θα ξα ζου ου σαι τη ην σην

♀ Enharm...  
 ♀ Dinton...  
 ♀ Enharm...  
 ♀

128. π ρ  
 ον προ ο μι ι κρου ου ο ο Η η  
 λι ι ι ος εν στα α α αυ ρω κρε μα με  
 νον θε α α σα α με ε ε ε νος ζο ο ο  
 (1)

(1) Phthora du di chromatique.



129. ἡ<sup>ρ</sup> — — — — —  
 Σεν αν ἰσον ποις ερ γα ζω με νοις  
 ς — — — — —  
 την α εν μι αν και ου μη τον δι α α σον  
 — — — — —  
 με τα τον ε ληε κτων ου τον.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The lower staff is in bass clef and contains a melody of eighth notes: C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, A4, G4. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8.

130. Un dernier passage très caractéristique et qui se rencontre assez souvent, nous montrera l'adaptation des diverses échelles au sens des paroles.

Le chromatique s'emploie quand on parle des pêcheurs ou de leurs péchés. Dès que nous aurons dans le texte, au contraire, un passage





détonner; il suffit pour cela d'être d'un talent médiocre, et de rencontrer un changement de ton. Nous avons vu que ces changements de ton sont fréquents, et que pour les bien exécuter, il faut avoir une certaine pratique des échelles modales.

L'*ison* est destiné à obvier à ces inconvénients. Les grecs chantent en général à deux chœurs et bien souvent, comme le remarque Villoteau, n'ont qu'un livre pour les deux chœurs. Un enfant est donc là, chargé de transporter le livre d'un pupitre à l'autre, suivant que c'est tel chœur qui doit chanter.

Dans beaucoup d'églises, pendant que le chœur de droite chante, celui de gauche tient *ison* et réciproquement. Nous indiquerons plus tard pour chaque ton, sur quelle note on doit tenir *ison*; mais disons dès maintenant, que cette tenue de voix pourra varier dans le cours d'un morceau. En général, nous savons que du diatonique on passe souvent dans le chromatique; or, si l'on doit rester longtemps dans cette dernière échelle, avant de revenir au diatonique, il serait très disgracieux d'entendre pendant toute la durée du passage chromatique, une tenue qui ne cadrerait pas du tout avec ce genre de mélodie. C'est donc au chantre à prévoir s'il devra indiquer ou non un changement d'*ison*.

133. Nous ne devons pas omettre de signaler ici, un défaut trop commun, hélas, et auquel il serait si facile de remédier! Nous voulons parler de cette habitude ridicule de faire tenir ou de tenir *ison*, de toute la force des poumons, en sorte que le pauvre chantre, malgré toute sa bonne volonté aura peine à se faire entendre! Rappelons-nous donc que cette tenue de la voix n'est destinée qu'à maintenir le chantre dans le ton, ou à l'y faire rentrer s'il s'en est écarté. On doit, par conséquent, tenir *ison*, à voix très modérée, en ayant soin de toujours laisser dominer le chant.

Ainsi exécutée, cette tenue de voix est d'un *très bel* effet; et nous ne comprenons pas du tout, comment un admirateur contemporain du chant grec a pu la qualifier «*d'exécration*». C'est aller bien vite à notre avis!

Sans doute, *ison* tenu comme on le fait trop souvent, *devient* insipide, mais alors, il cesse d'être véritablement *ison*.

Que penserait-on d'un grec, qui voyageant pour la première fois en pays latin, et arrivant dans une paroisse de campagne, apprécierait le plain-chant grégorien d'après l'audition que lui en auraient donnée les chantres; bons campagnards, pleins de bonne volonté, mais plus aptes à conduire leur charrue, qu'à interpréter les neumes si délicats du grégorien? Ne serait-on pas étonné de l'entendre dire: «Que ce grégorien est donc laid!» On le prierait d'aller dans tel monastère bénédictin, pour avoir une idée vraie du plain-chant,

La comparaison ne me paraît pas trop boiteuse; et si l'on essaye de trouver une église (il y en a) où on tient *ison* convenablement, peut-être sera-t-on amené à modifier le jugement défavorable qu'on avait tout d'abord porté.

Pour nous, nous trouvons *ison* parfaitement oriental. C'est là la seule harmonie que puisse supporter la psaltique. Harmonie réduite à sa plus simple expression; très belle cependant, si elle est faite à voix modérée, surtout par des enfants.

#### *De l'intonation.*

134. Avant de passer à l'étude des tons, disons un mot de l'intonation.

Le chant grec, avons-nous dit, n'admet aucun instrument dans son exécution. Il est donc de la dernière importance que le chantre qui commence un morceau, l'entonne de façon que, ni les notes aiguës, ni les graves, ne soient en dehors de la portée de la voix humaine. Rien de plus disgracieux en effet, qu'une mélodie qui n'est pas, selon l'expression consacrée, *dans la voix* de l'exécutant.

Dans le plain chant, on remarque au commencement de chaque morceau, quelques notes, bientôt suivies d'une double barre. C'est l'intonation. Actuellement, elle a perdu de son importance, étant donné l'accompagnement dont on fait usage; dans certains cas même, elle est une pure cérémonie, disons-le, plutôt nuisible qu'utile. Mais autrefois, il n'en était pas ainsi. Lorsque le plain-chant, encore écrit en *signes* et non en *notes*, n'était accompagné d'aucun instrument, l'intonation était, on le comprend, très importante; et c'était le *maître* chantre qui en était chargé.

Nous ne pensons pas nous tromper en disant que la psaltique, sous ce rapport, en est au point où en était le plain-chant avant l'invention de l'orgue, et avant son écriture sur la portée.

Et ce qui était si nécessaire alors pour celui-ci, n'a pas cessé de l'être pour celle-la.

Il faudrait donc (c'est un souhait), qu'il y eût dans la psaltique, pour *chaque* morceau, une intonation. Par là, on éviterait ces cacophonies, produites par le désaccord de plusieurs individus qui entonnent un morceau, sans avoir, au préalable, pris une note commune. On éviterait ces bourdonnements, si inconvenants à l'église; bourdonnements provenant de ce que chacun veut, avant de chanter, prendre le ton en son particulier.

Mais, au moins, que là où il y a un *maître* de chœur, on ait le bon esprit de lui laisser donner clairement, *au moins* la première note.

A ce maître de chœur, incombe le soin de prévoir l'étendue de la mélodie, tant à l'aigu qu'au grave, afin de se tenir dans un juste milieu. Il doit savoir que dans une réunion, il y a des voix de *ténor* et des voix de *basse*; s'il entonne trop haut, les basses seront réduites au silence; si au contraire, il a des préférences pour le grave, les ténors ne diront rien, ou chanteront à l'octave. Donc, lorsqu'on est chargé de diriger un chœur assez nombreux, il faut toujours prendre une dominante moyenne. Or, il est à remarquer que là où vous avez un maître de chœur avec voix de ténor, presque toujours, les morceaux seront trop hauts pour l'ensemble, et que le contraire aura lieu, si le maître a une voix de basse.

Il serait facile, nous semble-t-il, d'obvier à cet inconvénient. Et cela, en apprenant à se servir du *diapason*. On sait que *la* européen correspond à peu près au  $\alpha^e$  grec. Ayant cette note, il est aisé de voir quelle est la dominante du morceau que l'on doit chanter, et de l'entonner en conséquence.

Il nous semble qu'il ya là une vraie lacune dans la psaltique, et que bien souvent le morceau est mal chanté parce que *l'intonation* a été défectueuse.





## TROISIÈME PARTIE

*Des tons.— Des différents genres.— Les tons en particulier.—  
Quelques termes spéciaux employés en musique grecque.*

### DES TONS

135. Il y a huit tons dans la psaltique. Pour les étudier, nous renonçons à nous servir des différentes méthodes grecques, dont nous avons la traduction sous les yeux. Comme toujours, c'est le désordre parfait; nous préférons recourir à ce que l'expérience nous a appris, en nous servant pour plus de sûreté de la petite méthode composée par le Rév. Père Couturier, pour les élèves grecs-melchites du séminaire de St<sup>e</sup> Anne.

Chaque ton de la psaltique correspond à l'une des notes de l'échelle suivante: ζω, νη, πα, σο, γα, δι, κ, ζω.

ζω	donne	le	Deuxième ton.
κ	«	«	Premier ton.
δι	«	«	Quatrième ton.
γα	«	«	Troisième ton.
σο	«	«	Sixième ton.
πα	«	«	Cinquième ton.
νη	«	«	Huitième ton.
ζω	«	«	Septième ton.

136. Mais ce qui s'est passé pour le plain-chant, a dû se produire aussi pour la psaltique; c'est-à-dire que la tonique de certains tons a dû être modifiée, comme étant trop élevée. Nous avons donc actuellement comme toniques:

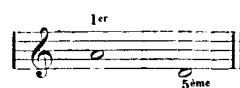
Pour le premier ton	πα
« second	σο (δι)
« troisième	γα
« quatrième	δι

Pour le cinquième ton	πα	ou	κε
« « sixième «	εω	ou	πα
« « septième «	ζω	ou	γα
« « huitième «	νη	ou	γα

137. De ces huit tons, les quatre premiers sont appelés *Κύριοι*, ou *Authentiques*. Les quatre derniers sont dits *πλάγιοι*, ou *plagaux*, (dérivés) parce qu'en effet, ils dérivent des quatre premiers.

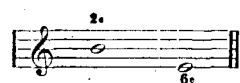
Le plagal est toujours une quinte au dessous de son authentique; soit le système suivant:

1<sup>er</sup>



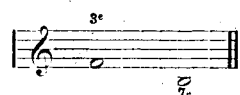
{ Κε - Premier . . . . Authentique.  
πα - Cinquième . . . Plagal.

2<sup>e</sup>



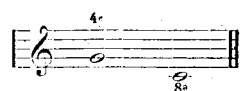
{ ζω - Deuxième . . . Authentique.  
εω - sixième . . . . Plagal.

3<sup>e</sup>



{ γα - Troisième . . . Authentique.  
ζω - Septième . . . . Plagal.

4<sup>e</sup>



{ δι - Quatrième . . . . Authentique.  
νη - Huitième . . . . Plagal.

On remarquera de suite la différence entre la psaltique et le plain-chant, sous le rapport des authentiques et des plagaux. Dans le plain-chant, nous avons comme authentiques, tous les tons impairs. 1, 3, 5, 7, comme plagaux, tous les tons pairs. 2, 4, 6, 8. En psaltique, au contraire, nous trouvons les quatre premiers, comme tons authentiques, et les quatre derniers comme tons plagaux.

138, Outre ces huit tons, nous en trouvons un autre, assimilable au quatrième et que l'on nomme *λεγετος*. (ou *λεγετός*). Il a sa tonique sur εω. De grandes discussions se sont élevées pour savoir d'où venait cette dénomination «*λεγετος*». Nous les négligeons ici et nous renvoyons aux auteurs déjà cités, surtout le R. P. Gaïsser dans «*Le système musical de l'Eglise Grecque*».



139. En parlant des clés ou martyries, nous avons vu qu'il y en avait une pour chaque note. Chaque ton aura aussi une clé caractéristique, formée d'un ensemble de caractères, dont nous essayerons de voir plus bas la signification.

Pour le premier ton :	$\overset{\lambda}{q}$ Kε ou $\overset{\pi}{q}$ ou $\overset{\lambda}{q}$ πx
« « deuxième «	$\overline{\pi}$ Δt ou $\overline{\pi}$ Bω
« « troisième «	$\overset{\gamma}{q}$ Γx ou $\overline{\pi}$ Γx
« « quatrième «	$\overset{\Delta}{q}$ Δt ou $\overset{\lambda}{q}$ Πx
« « cinquième «	$\overset{\lambda}{\pi}$ q Ilx
« « sixième «	$\overset{\lambda}{\pi}$ $\overline{\pi}$ ou πx $\overset{\lambda}{\pi}$ Bω
« « septième «	$\overline{\pi}$ Zω ou $\overline{\pi}$ Γx
« « huitième «	$\overset{\lambda}{\pi}$ $\overset{\gamma}{q}$ Nη ou $\overset{\lambda}{\pi}$ $\overset{\gamma}{q}$ Γx
Λέγετος	$\overset{\gamma}{\lambda}$ Bω



Ces divers signes, caractéristiques de chaque ton, ont évidemment une signification déterminée. Disons cependant qu'elle n'est pas claire pour tous les tons, et que les maîtres orientaux en psaltique, évitent toujours d'en rendre compte.

Pour le premier ton,  $\overset{\lambda}{q}$  ne semble pas offrir de difficultés; le q inférieur n'est qu'un α ou a minuscule défiguré, ce qui signifie évidemment πρωτος. On trouve d'ailleurs ce signe dans les manuscrits, avec la forme parfaite de l'α. Quant au signe  $\overline{\pi}$ , son interprétation nous semble assez naturelle; on sait que l'*ipsili* indique que l'on monte de quatre degrés; si l'on prend pour base le πx nous aurons donc  $\overline{\pi}$  = Kε tonique ancienne du premier ton.


Le seconde signe  $\overset{\pi}{q}$  s'interprète de la même manière, en remplaçant  $\overline{\pi}$  par π, et nous avons πx tonique actuelle du premier ton.



Pour le second ton, la chose est plus compliquée: dans le signe, ou mieux dans l'ensemble de signes  on reconnaît très clairement , qui indique l'échelle chromatique, telle que nous l'avons donnée plus haut. (N° 104)


Quant au reste, on ne s'accorde pas pour en déterminer la signification.

On trouve aussi comme clés du second ton:  ou .

Dans le troisième ton, la clé  $\dot{\eta}\dot{\eta}$   $\tau$  offre aussi quelques difficultés. Le  $\tau$  indique sans doute un numéro d'ordre, 3; mais le signe qui précède donne lieu à des discussions. Selon les uns c'est un double  $\Sigma$ ; selon d'autres c'est un double  $\nu$ . Qu'indique-t-il? Ni les uns ni les autres ne le disent clairement.





Faisons simplement remarquer que primitivement, les  $\dots$  qui surmontent le  $\eta\eta$  étaient deux petits *ison* ().




Le quatrième ton a pour clé:  ou . Comme précédemment, le  $\delta$  inférieur nous indique un numéro d'ordre-4, *tétrartos*. Le signe  $\mathcal{L}$  (ipsili) placé au dessus, nous indiquera un  $\pi\alpha$ , et nous aurons en effet dans ce ton certaines modulations qui auront pour dominante et même pour finale  $\pi\alpha$ .

Dans la seconde martyrie, ; le  $\alpha$  supérieur indique la dominante et la tonique  $\delta\iota$ .

Nous entrons maintenant dans les martyries des tons *plagaux*, et nous remarquons que toutes, sauf celle du *septième* ont comme caractéristique:  $\frac{\lambda}{\pi}$  qui indique simplement qu'ils sont *πλάγιοι*.

Le cinquième ton a donc pour clé  $\frac{\lambda}{\pi}$   $\tilde{\eta}$ ; ce qui s'interprète naturellement *πλάγιος τοῦ πρώτου*.

Pour le sixième ton, nous trouverons  $\frac{\lambda}{\pi}$    $\frac{\sigma}{\pi\alpha}$ . Les deux premiers signes:  $\frac{\lambda}{\pi}$  , nous sont connus; le  n'est que la *phthora* du second ton, et nous indique par conséquent que nous sommes dans le *πλάγιος τοῦ δευτέρου*. Le signe  placé sur  $\pi\alpha$ , nous indique que nous suivrons l'échelle demandée par cette *phthora*. Cette échelle est celle que nous avons étudiée dans la gamme chromatique (N° 121-106).

Pour le septième ton, appelé aussi *ἡχος ἑαυτός*, nous aurons comme clé   $\xi\omega$  ou   $\Gamma\alpha$ . Le signe  a donné lieu à certaines difficultés théoriques, mais, il semble bien être un  $\xi\omega$  allongé.

Le huitième ton a pour martyrie  $\frac{\lambda}{\pi}$   $\delta\eta$   $\text{N}\eta$  ou  $\frac{\lambda}{\pi}$   $\delta\eta$   $\Gamma\alpha$ , ce qui signifie *πλάγιος τοῦ τετάρτου*, avec tonique sur  $\eta$  ou sur  $\alpha$ .

140 C'est le lieu de donner le nom de chacune de ces martyries ou clés. Mais nous devons, après beaucoup d'autres, hélas, avouer notre



impuissance à les expliquer. « On peut conjecturer, dit Dom. Gaïssier que leur valeur musicale a vite cessé d'être connue aussi bien que leur valeur grammaticale ».

Premier ton	$\frac{4}{q}$ Kε ou $\frac{\pi}{q}$ πα	-	Ananes
Deuxième ton	$\overline{\omega}$	-	Neanes
Troisième ton	ή Γ ou $\overline{\omega}$ Γ	-	Nana
Quatrième ton	$\frac{4}{\delta}$	-	Hagia
Cinquième ton	$\frac{\lambda}{\pi}$ ῥ	-	Aneanes
Sixième ton	$\frac{\lambda}{\pi}$ $\overline{\omega}$	-	Neeanes
Septième ton	$\overline{\omega}$	-	Aanes
Huitième ton	$\frac{\lambda}{\pi}$ $\frac{4}{\delta}$	-	Neaguie

Nous ne voulons pas à ce sujet ouvrir de discussion; mais nous voyons dans ces mots de simples syllabes de vocalise. Les grecs s'en servent encore aujourd'hui dans ce sens.

Les efforts que l'on a fait pour y voir d'anciennes notes grecques, empruntées aux chaldéens, sont très louables, mais à notre avis ne tirent pas la question très au clair. D'autant moins, qu'on est loin de s'entendre sur l'orthographe de ces mots; chose essentielle cependant dans la théorie que nous mentionnons.

Nous tenons à faire remarquer toutefois que nous ne la rejetons pas *a priori*; et nous sommes pleinement disposé à embrasser cette opinion, si les études plus approfondies que nous nous proposons, nous amènent à l'évidence.

141. Quant aux grecs, ils sont impuissants à rendre compte de la signification de ces termes, et dans leurs méthodes, comme dans leurs conversations, ils s'en tiennent à des exemples.

Citons comme confirmatur, une méthode grecque déjà citée par Villoteau:

- Q. « Qu'est-ce qu'Ananes?  
R. « Par exemple Anax anes.  
Q. « Quelle est l'intonation du second ton?

- R. « Neânes ».  
 Q. « Qu'est-ce que Neânes? »  
 R. « Par exemple, Kyrie aphas. »  
 Q. « Quelle est l'intonation du troisième ton? »  
 R. « Nana ».  
 Q. « Qu'est-ce que Nana? »  
 R. « Par exemple Paraklité synchoreson . . . . . etc.

Avec un pareil système, nous ne sommes pas sur le point d'être clairement renseignés. Nous y renonçons pour nous occuper maintenant des trois genres de mélodie en usage dans la psaltique.

142. Chacun des huit tons de la psaltique, peut être employé dans trois genres différents, qui sont:

- 1° Le genre Hirmologique.
- 2° Le genre Stichirarique.
- 3° Le genre Papadique.

143. *Genre Hirmologique.* On dit qu'une mélodie est du genre hirmologique, lorsqu'elle n'a qu'une ou deux notes sur chaque syllabe. Les tropaires, les *hirmi* (d'où le mot hirmologique) les versets de psaumes, sont du genre hirmologique.

Le R. P. Couturier compare avec raison ce genre à notre *récitatif*.

Nous en donnons un exemple.

The example shows a single melodic line (Hirmologic) for the text: *Α ξι ου ε στυ ως α λη*. The notation consists of horizontal lines with various curves and dots above them, indicating pitch and rhythm. The text is written in Greek letters.

ρου θιμ και εν δο ξο τε ραν α συλ και  
 τως των Σε ρα φιμ την α δι α φθο ο ο  
 ρως θε ον Λο γον τε κου σαν  
 την ον τως θε ο το ο κου σε με  
 γα λυ υ ο ο μεν.

Traduction.

Musical notation for the translation of the Greek text. The notation is written on seven staves. The first staff begins with a treble clef. The music is written in a single system. There are some markings below the staves, including 'π q' and 'x q'.

144. *Genre Stichirarique.* Une mélodie est dite du genre stichirarique, lorsqu'il y a plusieurs notes sur une seule syllabe. Telles sont les strophes appelées στιχηρα, (d'ou le mot stichirarique) les Κύριε ἐλέησον, le πᾶσα πνοή.

Exemple d'une mélodie stichirarique.

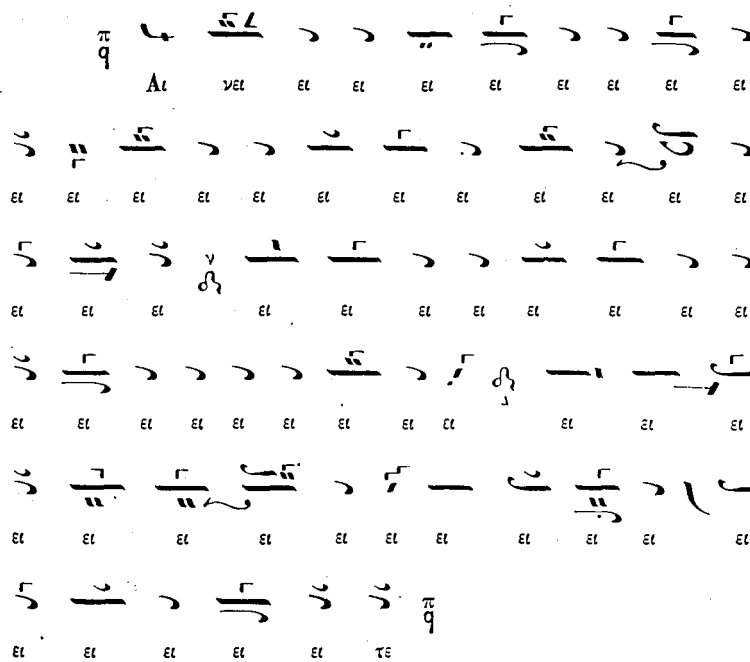
Traduction.

(1) -Le 1 qui se trouve sur cette note (π\*) indique que nous devons chanter ce π\*, comme un δ, et donner par conséquent aux notes suivantes les intervalles:



145. *Genre Papadique*. Une mélodie est dite du genre papadique, lorsque sur une seule syllabe, il y a toute une mélodie. De ce genre sont surtout les *χοῦροι* qui se chantent pendant la communion.

Exemple d'une mélodie papadique.



Donc, dans ce seul mot : *Αἰεῖται*, pour la syllabe *αι*, nous avons plusieurs lignes de psaltique. Souvent, des pages entières se rencontrent ainsi pour une seule syllabe.

Nous transcrivons en clé de fa, parce que cet exemple, qui n'est que le commencement d'un long morceau, use surtout du pentacorde inférieur.



Il nous était nécessaire de connaître ces trois genres de mélodie avant d'aborder l'étude de chaque ton, parce que, comme nous le verrons, la dominante ou la tonique changeront dans un même ton, selon que la mélodie sera dans l'un ou l'autre genre.

*Du premier ton. Ἦχος ἁ*

156. Cette étude des tons, n'étant que l'application pratique de ce que nous avons vu théoriquement en étudiant les gammes, nous n'aurons donc pas à nous étendre longuement sur chacun d'eux.

Le *premier ton* est appelé ton Dorien. D'où lui vient cette appellation? Force nous est de recourir aux méthodes grecques; l'une nous dit: «On le nomme Dorien ou des Doriens; et comme les Doriens agissent simplement, on a, par la même raison appelé ce ton, Dorien». L'autre traité nous dit plus vraisemblablement «Il faut savoir que le premier ton a été nommé le premier, parcequ'il commence et qu'il est le chef de tous les autres tons. On lui a donné le nom de Dorien, par-

ce qu'il vient des Doriens; enfin parce que les Doriens passent pour avoir une façon d'agir simple». (1)

147. En général, le premier ton emploie l'échelle diatonique; ce n'est qu'accidentellement que nous rencontrons un passage chromatique ou enharmonique.

On devra donc faire attention aux *phthorai* qui pourront se rencontrer au cours d'une mélodie.

Cette échelle, ou gamme du premier ton est la gamme *fondamentale* de la psaltique, absolument comme en musique européenne, la gamme de *do* majeur.

Notre *ré* mineur correspond assez bien à cette gamme, au moins dans la pratique. On y trouve le ζω ♯ en montant et le ζω ♭ en descendant, comme on trouve en *ré* mineur le si ♯ en montant et le si ♭ en descendant.

Plusieurs fois, en entendant chanter des enfants grecs, il nous avait semblé que, même en descendant, ils faisaient le ζω ♯. Pour être suffisamment renseigné sur ce point, nous sommes allé consulter le professeur de psaltique d'un couvent grec aux environs de Jérusalem; il voulut bien monter et descendre plusieurs fois la gamme du premier ton.— «Alors, en descendant, vous faites le ζω ♭?— Mais pas du tout, répliqua mon maître, nous chantons en descendant comme en montant.» Il était évident cependant qu'il faisait parfaitement un ζω ♭ en descendant.

Pour l'en convaincre, je le priai de monter et de descendre encore une fois la gamme. Lorsqu'il arriva au ζω ♯ en montant, je tins cette note pendant qu'il achevait de monter. Lorsqu'il descendit, nous arrivâmes évidemment à un accord dissonnant, lui faisant son ζω ♭, moi tenant mon ζω ♯. Il en fut stupéfait. Je lui parlai alors de la loi d'attraction. C'était du nouveau pour lui! Et voilà où en sont nos maîtres orientaux. De la pratique routinière, oui; mais de théorie, point. (voir l'échelle page 84).

Aux intervalles νη, ζω, ζω, κε, nous mettons un point d'interrogation, car dans aucune méthode nous ne trouvons ces intervalles modifiés, bien qu'ils le soient très réellement, ce qui nous fait toucher encore à une des imperfections du système.

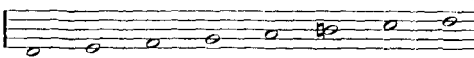
148. L'étendue du premier ton varie, suivant le genre dont on fait usage. Dans les genres hirmologique et stichirarique, elle est d'une octave et demie. Dans le papadique elle est de deux octaves, c'est-à-dire qu'on fait usage des quatre tétracordes.

L'intonation du premier ton se fait indifféremment sur l'une

(1) Ces explications devant revenir à peu près les mêmes pour chaque ton, nous nous contenterons d'indiquer le nom propre à chacun.

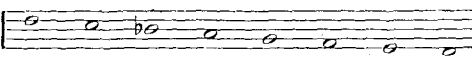
Voici donc cette échelle du premier ton :

πα	12
νη	
ζω	7
κε	9
δι	12
γα	12
βου	7
πα	9



Elle se trouve modifiée en descendant :

πα	12
νη	7
ζω	9?
κε	7?
δι	12
γα	12
βου	7
πα	9





des notes de la gamme. On tient compte surtout de l'accentuation; si le chant commence sur une syllabe accentuée, nous aurons ordinairement l'intonation sur une note plus élevée que la tonique; par exemple:



Pour entonner le premier ton, on chante d'abord les notes suivantes,  $\pi\alpha$ ,  $\xi\sigma\upsilon$ ,  $\gamma\alpha$ ,  $\delta\iota$ ,  $\gamma\alpha$ ,  $\xi\sigma\upsilon$ ,  $\pi\alpha$ . (ré, mi, fa, sol, fa, mi, ré.) Cette petite mélodie préliminaire, donne parfaitement bien la tournure du premier ton.

$\pi\alpha$  sera toujours finale du premier ton; les *dominantes* varient avec les différents genres.

Par dominantes, *dans la psallique*, il faut entendre les notes autour desquelles tourne la mélodie.

De même par *Médiane*, il faut entendre, la note sur laquelle se termine la mélodie d'une phrase. Et comme ces mélodies sont basées sur le texte, nous aurons des médiantes *parfaites*, équivalant à notre *point*, ou *point-virgule*, des médiantes imparfaites, équivalant à notre virgule.

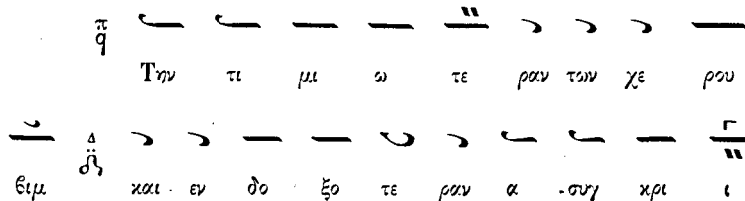
Donc dans le premier ton, nous aurons, dans le genre *hirmologique*, comme dominante,  $\pi\alpha$  et  $\delta\iota$ , comme médiane  $\delta\iota$ .

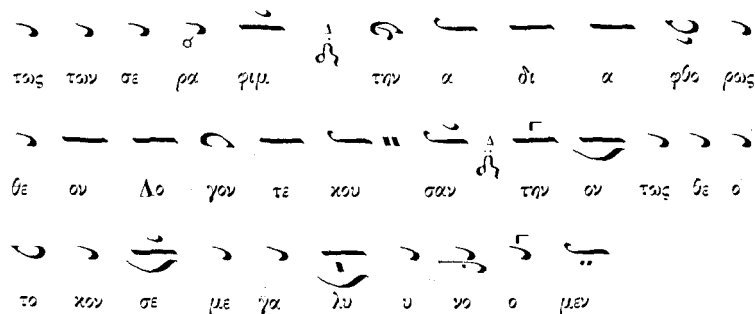
Dans le genre *stichirarique*, les dominantes sont  $\pi\alpha$ , et  $\gamma\alpha$ . La médiane ordinairement  $\gamma\alpha$ , quelquefois  $\pi\alpha$ .

Dans le genre *papadique*, les dominantes sont  $\pi\alpha$ ,  $\delta\iota$ ,  $\kappa\epsilon$ . Ison se tiendra sur  $\pi\alpha$ .

Nous donnerons après chaque ton, une courte mélodie qui pourra servir d'exercice.

Ἦχος π̄ q. Genre hirmologique. (Ison sur  $\pi\alpha$ )





La traduction en musique européenne qui suit chaque exercice, n'est destinée qu'à guider le chantre. Mais qu'on se souvienne bien de ce que nous avons dit ailleurs, c'est qu'il est impossible de rendre en musique européenne, d'une façon convenable, n'importe quelle mélodie de la psaltique. Une foule de modulations manqueront toujours, et ce sont précisément ces modulations qui donnent à la psaltique son cachet d'originalité inimitable.

#### Traduction.



Nous devons ici faire une remarque à propos du ζω β ; nous avons vu que cette note était β en montant et β en descendant. Dans la précédente mélodie, nous trouvons ζω β même en descendant, mais ce n'est qu'à cause de l'influence du γα # qui suit immédiatement.

Ψαλμός 4<sup>ος</sup> πα Genre stichirarique (Ison sur πα)

π  
9

Τον σαβ κι ε κου σι ως σταυ ρω

π  
9

θεν τα α δι υ υ μας πα θυ τα

π  
9

και τα α ε εν τα και α κα στα

π  
9

τα α εκ εν ε κοων υ υ μην σω ω

π  
9

μεν λε ε ε ε ο ο ο ον τες στη ρι

π  
9

ξου ορ οο δο ξι α την Εκ κλη σι ι α

π  
9

αν σου χρι ι στε και ει ρη νευ σου την

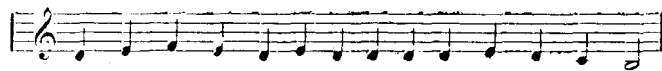
π  
9

ζω ην η η μων ως α γαθος και φι

π  
9

λα α α αν υω ω ω ω πως

Traduction.





On le remarque, le caractère du premier ton, c'est la tranquillité, le calme. Effet produit surtout par les repos sur les médiantes.

L'octoechos donne à la fin de chaque ton quelques vers qui célèbrent le caractère propre de ce ton; nous les placerons nous-mêmes à la fin de chaque chapitre des tons particuliers.

Τέλος τοῦ Πρώτου Ἠχοῦ.<sup>(1)</sup>

Τέχνη μελουργός, σὺς ἀγασθεῖσα κροῦσες,  
 Πρώτην νέμει σοι τάξιν· ὦ τῆς ἀξίας!  
 Ἦχος ὁ Πρώτος μουσικῇ κληθεὶς τέχνη,  
 Πρώτος παρ' ἡμῶν εὐλογεῖσθαι τοῖς λόγοις.  
 Τὰ πρώτα, Πρώτε, τῶν παλῶν λαχὼν φέρεις.  
 Πρωτεῖα νίκης πανταχοῦ πάντων ἔχεις.

(1) Octoechos - Rome page 21

Deuxième ton  $\text{ἡ} \chi \omega \text{ } \overline{\text{—}}$

150. Le deuxième ton est appelé par les grecs ton Lydien.

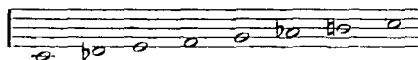
Il emploie l'échelle chromatique qui procède par diphonie égale. Cette échelle a peu d'étendue; aussi, dans le deuxième ton, si la mélodie s'élève au dessus du  $\text{ἡ}$  supérieur, on a recours, comme nous l'avons déjà dit, à l'échelle chromatique du sixième ton.

Plusieurs choses contribuent à rendre difficile la pratique de ce ton (surtout la nature des intervalles); et à cause de cette difficulté même, c'est un des plus négligés de la psaltique; on peut difficilement s'astreindre à chanter selon les notes, on fait de *l'à peu près*. Cependant, bien chanté, c'est un des tons les plus beaux et les plus propres à exprimer la prière suppliante.

Voici son échelle naturelle. A droite de l'échelle, se trouve la clé ou martyrie de chaque note.

$\text{ἡ}$	7	$\text{ἡ}'$	do
$\zeta \omega$	12	$\text{ζω}'$	si $\flat$
$\chi \epsilon$	9	$\text{χϵ}'$	la $\flat$
$\delta \iota$	12	$\Delta$	sol
$\gamma \alpha$	7	$\Gamma$	fa
$\epsilon \omicron \upsilon$	12	$\epsilon$	mi
$\pi \alpha$	9	$\Pi$	ré $\flat$
$\nu \eta$		$\nu$	do

En pratique, nous obtenons à peu près ceci :



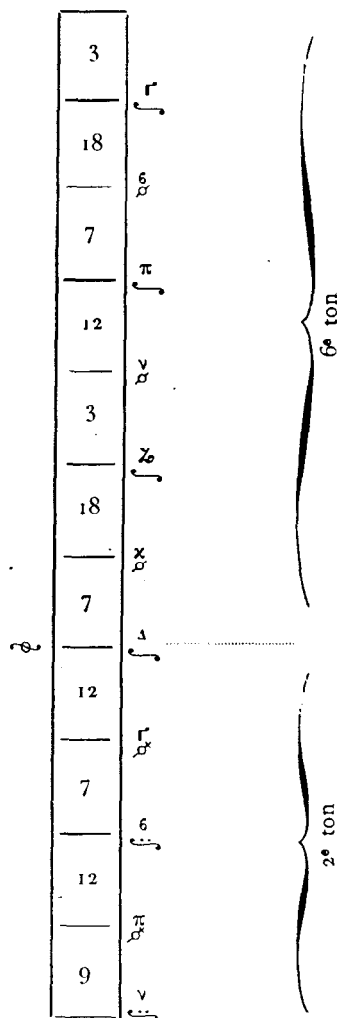
Et si nous voulons monter plus haut, nous empruntons, avons nous dit, l'échelle du sixième ton.

κε'	12	κ'
δι'	3	δ'
γα'	18	γ'
βου'	7	β'
πα'	12	π
νη	7	ν'
ζω	12	ζ
ξε	9	ξ
δι	12	δ
γα	7	γ
βου	12	β
πα	9	π
νη		ν

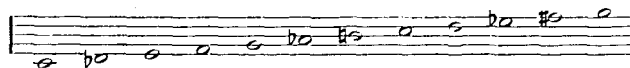
Phtorai du 6<sup>e</sup> ton

Phtorai du 2<sup>e</sup> ton

Telle serait, théoriquement, l'échelle que nous devrions suivre pour passer du deuxième authentique dans son plagal le sixième; mais pratiquement, le passage se fait sur le δι. C'est donc sur δι que nous rencontrerons la phtora du sixième ton (ϰϷ). L'échelle se trouvera alors modifiée de la façon suivante:



En pratique:



151. Dans le genre hirmologique, on fait usage des deux échelles chromatiques; de celle du deuxième ton et de celle du sixième.

Pour les versets des psaumes, on emploie l'échelle du second ton, de même pour les tropaires. Dans cette échelle, l'intonation peut être sur le δι, le κε ou le βου, suivant l'accent initial. La dominante et la médiane seront δι, la finale δι, quelquefois βου.

On tient alors ison sur δι.

Exemple d'une mélodie hirmologique du deuxième ton.

The image displays a musical score for a hymn melody in the second tone. The notation consists of neumes (musical notes) written on a four-line staff, with Greek text written below them. The text is in a stylized, historical form. The melody is characterized by its use of the second tone scale, with specific notes (δι, κε, βου) indicating the intonation and finality of the phrases. The score is organized into several lines, each containing a sequence of neumes and their corresponding Greek text. The text includes words like "Ο", "τε", "κα", "τη", "ηλ", "θες", "προς", "τον", "θα", "να", "τον", "η", "ζο", "η", "η", "η", "θα", "α", "να", "τος", "το", "τε", "τον", "Α", "δην", "ε", "νε", "ε", "χω", "σας", "τη", "α", "στρα", "πη", "της", "θε", "ο", "τη", "τος", "ο", "τε", "δε", "και", "τους", "τε", "θνε", "ω", "τας", "εκ", "των", "κα", "τα", "χθ", "ν", "ων", "α", "νε", "ε", "στη", "σας", "πα", "σαι", "α", "Δυ", "να", "μεις", "των", "ε", "που", "ρα", "ν", "ων", "ε", "χραν", "α", "ζου", "Ζω", "ο", "δο", "τα", "Χρ", "στε", "ο", "θε", "ος", "η", "μων", "δο", "ο", "ο", "ζα", "σαι".



Traduction.

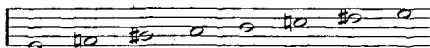


C'est à dessein que, dans notre transcription, nous mettons un  $\sharp$  avant le  $\mu$ ; dans ces mélodies du second ton, on est en effet très porté à faire un  $\epsilon\omega$  trop bas, ce qui ôte au ton son véritable caractère.

152. Dans le genre hirmologique, on emploie, avons-nous dit quelquefois l'échelle du sixième ton; c'est une bizarrerie que l'on constate sans pouvoir l'expliquer. Pourquoi, en effet parler de deuxième ton, si réellement on est dans le sixième? Dans ce cas, nous avons la tonique sur  $\pi\alpha$ , au moins *généralement*, avec la phtora caractéristique du sixième ton  $\omega$ . Quelquefois cependant, la base du ton est sur  $\epsilon\omega$ ; mais les intervalles seront ceux du sixième ton, c'est-à-dire que l'on chantera  $\epsilon\omega$  comme si c'était  $\pi\alpha$ . C'est alors une simple transposition d'un demi ton plus haut.

On obtient ainsi l'échelle suivante:

6ου	3	6	mi
πα	18	π	ré #
νη	7	ν	do ♮
ζω	12	ζ	si
κε	3	κ	la
δι	18	Δ	sol #
γα	7	Γ	fa ♮
6ου		6	mi

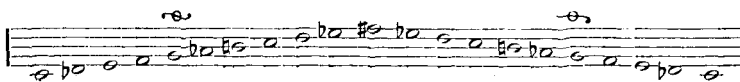


Comme on le voit, c'est identiquement l'échelle du sixième ton transposée. Les martyries sont naturellement aussi celles du sixième ton. Encore une fois, c'est là une singularité que l'on ne s'explique pas; du moins, jusqu'ici toute explication nous fait défaut.

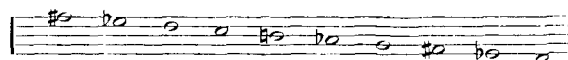
Dans le genre stichirarique, on emploie l'échelle chromatique du deuxième ton. L'intonation se fait sur 6ου ou sur δι. Ces mêmes notes sont dominantes et médiantes, et peuvent être aussi finales.

153. Comme nous l'avons déjà remarqué, si la mélodie s'étend au delà du νη, on emprunte l'échelle du sixième ton. Pour ce faire, on place sur le δι la *phthora* du πα du sixième ton ρ. On chantera alors le δι comme si c'était le πα dans l'échelle du sixième ton. On continuera à chanter dans cette échelle, jusqu'à la rencontre de la *phthora* ρ qui est celle du δι dans la gamme du second ton.

Les deux échelles combinées comme il vient d'être dit, donnent donc à peu près l'effet suivant:



Remarquons que si nous n'avions pas la *phthora* —  $\Theta$  — en descendant, nous devrions continuer l'échelle du sixième ton et nous aurions alors :



Il est donc d'une grande importance de bien connaître les *phthorai*; leur ignorance amènerait à dénaturer horriblement une mélodie.

Ison est sur le  $\delta$  i.

154. Exemple d'une mélodie stichirarique avec changement d'échelle.

$\Pi\chi\sigma\varsigma$   $\Theta$

$\Delta$

$\text{Κυ υ υ ρι ε ε κε κρα α ξα}$

$\text{προ ος σε ει σα α α κου σο ο ο}$

$\text{ο ον μου ει ει σα κου ου ου ου σον}$

$\text{μου Κυ υ υ ρι ι ι ι ε Κυ}$

$\text{υ ρι ι ι ε ε κε ε κρα α}$

$\text{ξα α α προ ος σε ει σα α α}$



$\text{α κου ου σο ο ον μου προ ο ο σ'ες}$

(1)

(1) Remarquer la *phthora* du sixième ton.

τη φο νη η η η τη ης δε η σε ω  
 ω ω ως μου εν τω κε χα /ε ναι  
 αι με ε ε προ ος σε ει σα κου  
 σο ον μου Κυ υ υ υ υ υ υ  
 υ υ ρι ε

Traduction.

(2) Sous le Δ, nous n'aurons plus le signe  du deuxième ton, mais simplement  du sixième; on se rappelle en effet, qu'ici δι équivalait au πκ du sixième ton. N° 153



155. Le genre papadique, a à peu près les mêmes caractères que le genre stichirarique; c'est-à-dire qu'il suit l'échelle du deuxième ton, avec des mutations dans l'échelle chromatique du sixième, voire même dans l'échelle diatonique. Ici encore, on devra donc faire attention aux *phtorai*.

En général, dans le deuxième ton, l'ison se tient sur δι.

Pour se mettre dans le second ton, on peut chanter: δι, γα, βου, γα, δι, κε, ζω, κε, δι.



#### Τέλος τοῦ δευτέρου Ὁρχου.<sup>(1)</sup>

Κάν δευτέραν εἰληφας ἐν τάξει θέσιν,  
 Ἄλλ' ἡδονὴ πρώτη σοὶ τῷ μελιόρῳτῳ.  
 Τὸ σὺν μελιχρὸν καὶ γλυκύτατον μέλος  
 Ὅσῳ παίνει καρδίας τ' ἐνηδύνει.  
 Σειρήνες ἤδον δευτέρου πάντως μέλη.  
 Οὔτω πρῶως σι βῆ μελισταγὲς μέλος.

(1) Octoëchos - Rome page 37



Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff with various notes, rests, and ornaments. The piece concludes with a double bar line.

Il est facile de remarquer la ressemblance de ce troisième ton grec, avec notre sixième grégorien.

Τέλος τοῦ Τρίτου Ὁχοῦ. (1)

Εἰ καὶ τρίτος σὺ, πλὴν πρὸς ἀνδρικοῦς πόνους  
 Σύνεγγος εἶ πως τοῦ προάρχοντος, Τρίτε.  
 Ἀκουψος, ἀπλοῦς, ἀνδρικός πάνυ, Τρίτε,  
 Πέργνας ὅντως, καὶ σὲ τιμῶμεν, Τρίτε.  
 Πλήθους κατάρχων ἰσαρίθμου σοι, Τρίτε,  
 Πλήθει προσήκεις προσρυνῶς ἡρμοσμένῳ.

Quatrième ton Ὁχος  $\frac{L}{\delta}$  Δι ου πα

158. Le quatrième ton est appelé par les grecs Myxolydien. Il suit généralement l'échelle diatonique comme le premier ton, ce qui lui donne beaucoup de ressemblance avec ce dernier. Nous avons vu cependant, que l'on joint, (peut-être à tort, nous ne voulons pas le discuter ici) au quatrième ton, le *Légétos*, dont les notes dominantes sont δι et ξου; la médiane δι et la finale ξου. Ce ton Légétos suit l'échelle diatonique, et s'emploie dans le genre hirmologique (Ison sur ξου). Dans le même genre, on rencontre quelquefois l'échelle chromatique du deuxième ton; c'est surtout dans les tropaïres.

Les genres Stichirarique et Papadique suivent l'échelle diatonique avec dominantes: πα, δι, ξου. Médiantes, ξου et δι, finale πα ou ξου.

On pourra se demander quand aura lieu la finale sur πα, quand celle sur ξου. Ce que nous pouvons dire c'est qu'il n'y a rien de clair là dessus, ce sera tantôt l'une, tantôt l'autre. Nous reviendrons sur ce sujet un peu plus loin. Disons cependant dès maintenant qu'il y a là une réelle lacune, et que la tenue de l'ison devient parfois impossible.

Dans le genre papadique ison sera sur δι. Dans le genre stichirarique sur πα ou ξου, selon la phrase mélodique. Pour le genre hirmologique et pour le Légétos, il sera sur ξου.

Pour entonner le quatrième ton, on chantera:

1° Pour le genre stichirarique {  $\nu\eta, \pi\alpha, \pi\alpha, \delta\iota, \gamma\alpha, \xi\omicron\upsilon, \pi\alpha.$   
 et papadique: }



2° Pour le genre hirmologique et le légétos. δι, γα, ξου.

Dans ce même genre (pour les tropaïres) nous rencontrerons très souvent la phtora de δι du deuxième ton; dans ce cas il faut évidemment se servir de l'intonation propre au deuxième ton.

(1) Octoëchos-Rome page 53.



Mélodies du Quatrième ton.

1<sup>o</sup> Αέγρετος - Ήχος λ<sup>τος</sup> Βου

6  
λ  
 Θου Κυ υ ρι ε φυ λα κην  
 τω στο μα τι ι μου και θυ υ ραν πε ρι  
 ο χης πε ρι τα χει λη μου 6  
λ Μη εκ κλι  
 νης την καρ δι αν μου εις λο γους πο  
 νη ρι ι ας του προ φα σι ζε σθαι προ  
 ρα α σεις εν α καρ τι ι αις 6  
λ

Traduction.



Est-il nécessaire de faire remarquer la grande ressemblance de ce quatrième Légéto avec notre quatrième grégorien? Il sera facile de s'en rendre compte en comparant au morceau précédent, le «Gloria in excelsis» du même ton, où nous trouvons les mêmes finales.




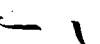



160 2° Πχ<sup>25</sup>  $\frac{L}{\delta}$  πα (Stichirarique) Ison sur πα.




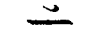



πα σα πυ ο υ ι αι νε σα τα  
 ω το ου Κυ υ υ ρι ι ι ι ου  
 αι νει τε του Κυ ρι ι ου εκ τα ω  
 ου ου ου ρα α α νου αι νει ει τε  
 α α ου το ου εν τοις υ ι  
 ι ι στωις πα








Traduction.





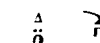


πα σα πυ ο υ ι αι νε σα τα  
 ω το ου Κυ υ υ ρι ι ι ι ου  
 αι νει τε του Κυ ρι ι ου εκ τα ω  
 ου ου ου ρα α α νου αι νει ει τε  
 α α ου το ου εν τοις υ ι  
 ι ι στωις πα




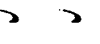



$\Delta t$    $\Pi o$  




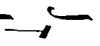



      








      








      

Traduction.



Τέλος τοῦ Τετάρτου Ἦχου.<sup>(1)</sup>

Παληγοριστής καὶ χορευτής ὦν, φέρεις  
 Τέταρτον εἶδος μουσικωτάτη κρίσει.  
 Σὺ τοὺς χορευτάς δεξιούμενος πλάττεις,  
 Φωνάς βραβεύεις καὶ κποτῶν ἐν κυμβάλοις.  
 Σὲ τὸν Τέταρτον Ἦχον, ὡς εὐφωνίας  
 Πλήρη, χορευτῶν εὐλογοῦσι τὰ στίγη.

162 Cinquième ton. Ἦχος λ π̣ ᾠ πα, κε.

Le cinquième ton, ton plagal du premier, est appelé par les grecs, hypodorien. Il emploie deux échelles; l'échelle diatonique, et l'échelle enharmonique.

(1) Octoëchos - Rome page 71.

Dans le genre hirmologique, on suit tantôt l'une, tantôt l'autre.  
Les canons et les tropaires sont diatoniques; les versets des psaumes sont ordinairement enharmoniques.

Le cinquième ton diatonique, (hirmologique) a pour base de la mélodie le  $\kappa\epsilon$ , dominante  $\kappa\epsilon$  et  $\nu\eta$ , médiane  $\nu\eta$  et finale  $\kappa\epsilon$ . L'ison se tient évidemment sur  $\kappa\epsilon$ .

Le cinquième ton enharmonique (hirmologique) demande un  $\zeta\omega$   $\flat$ . Dominante  $\kappa\epsilon$ - $\pi\alpha$ ; médiane  $\delta\iota$ ; finale  $\kappa\epsilon$ . Ison est aussi sur le  $\kappa\epsilon$ .

En théorie, on trouve l'échelle suivante pour l'enharmorique:

$\pi\alpha$	12
$\nu\eta$	
	13
$\zeta\omega$	
	3
$\kappa\epsilon$	
	12
$\delta\iota$	
	12
$\gamma\alpha$	
	7
$\epsilon\sigma\upsilon$	
	9
$\pi\alpha$	

163. Dans le genre stichirarique, on suit également les deux échelles.

*Echelle diatonique.* Dominante  $\pi\alpha$ ,  $\delta\iota$ ,  $\kappa\epsilon$ . Médiane  $\pi\alpha$ , finale  $\pi\alpha$ . Ison également sur le  $\pi\alpha$ .

*Echelle enharmonique.* Dominante  $\zeta\omega$ ,  $\delta\iota$ ; médiane  $\kappa\epsilon$  ou  $\delta\iota$ , finale  $\pi\alpha$  ou  $\delta\iota$ ; ison sur  $\pi\alpha$ . On peut trouver aussi la même échelle enharmonique avec  $\kappa\epsilon$  pour base. Les dominantes seront encore  $\zeta\omega$ ,  $\delta\iota$ , mais ison sera sur  $\kappa\epsilon$ .

164 Dans le genre papadique, on suit seulement l'échelle diatonique. Mais comme toujours, il faut faire grand cas des phtorai, car on change fréquemment d'échelle.

En pratique, la gamme diatonique du cinquième ton ressemble beaucoup à celle du premier; seules les dominantes et les médiantes changent.

C'est aussi un ton très joyeux et en même temps très pieux.

Pour se mettre dans le cinquième ton, il suffit de chanter:  
κε, δι, γα, ζου, πα.



Pour l'hirmologique diatonique, on chantera: κε, δι, κε, ζω, νη, πα, νη, ζω, κε, δι, κε.



### Mélodies du cinquième ton.

165. 1<sup>o</sup> Echelle diatonique (Stichirarique) Ison sur πα.

π q

Κυ ρι ι ε ε κε ε κρα α α

ξα α προ ος σε ει σα κου ου σο

ο ου μου ει σα κου σο ο ου μου Κυ υ

ρι ι ι ε Κυ ρι ε ε κε ε ε

κρα ξα α προ ο ος σε ει

σα α α α κου σο ου μου ου προ ο ος

χε τῆ πῶ νη η η τῆ ης εἰ η η η  
 σε ω ω ω ως μου εἰ τῶ κε κα  
 γε ναι με ε πρὸ ο ος σε ε ε  
 σα σου σο ον μου Κυ υ ρι ι ε


Traduction.

166. 2<sup>o</sup> Echelle enharmonique (*Hirmologique*) Ison sur κε.

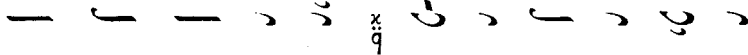
Traduction.





167. Mélodie diatonique (Hirmologique).


Κε. 


Πα σχα ι ε ρον η μιν ση με ρον

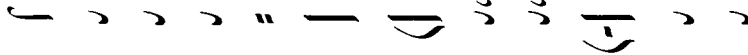
 α να δε δει κται πα σχα και νου α γι


 ον πα σχα μυ στι καν πα σχα παν σε

 θα μι ον πα σχα Χρι στος ο λυ τρω της

 πα σχα α μω μον πα σχα με γα πα σχα

 των πι στον πα σχα το πυ λας η μιν

 του πα ρα δει ει σου α νοι ξαν πα σχα παν

 τας α γι α ζον πι στους

Traduction.





Ici encore, on sera frappé de la grande ressemblance mélodique de ce morceau, avec notre Prose: *Victimæ paschali laudes*.

Τέλος τοῦ Πλαγίου Πρώτου Ὑψου.<sup>(1)</sup>

Θρηνηθὲς εἰ σὺ, καὶ φιλοκτιρμῶν ἄγαν.

Ἄλλ' εἰς τὰ πολλὰ καὶ χορεύεις εὐρύθμως.

Ὁ μουσικὸς νοῦς, ὃν ἐγνώρισε τέχνη,

Τίς ἢ παρεκκλίνουσα κλήσις πλαγίων;

Πέμπτον σε τάξεις, ἀλλὰ πρῶτον τοῦ μόνου.

Ἔχει σε, καὶ λέγει σε, Πρῶτε πλαγίων.

Sixième ton Πλῆγος π λ πα ου Βου.

168. Le sixième ton, plagal du deuxième est appelé hypolydien.

Il emploie l'échelle chromatique telle que nous l'avons étudiée plus haut, N° 89.

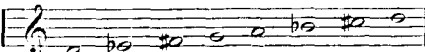
C'est le ton de la tristesse et aussi de la supplication. On a pu voir déjà dans les exemples qui précèdent, que si le texte parle des pécheurs ou de leurs iniquités, la mélodie, de diatonique, devient chromatique et emploie l'échelle du sixième ton.

Une particularité qu'il importe de noter, c'est que quelquefois le tétracorde inférieur de πα à πλ sera chromatique, tandis que le tétracorde supérieur sera diatonique. L'échelle se trouve donc modifiée d'une façon assez singulière.

(1) Octoëchos-- Rome Page 88

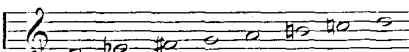
Echelle ordinaire.

$\pi\alpha$	3	$\pi'$
$\nu\eta$	18	$\nu'$
$\zeta\omega$	7	$\zeta'$
$\kappa\varepsilon$	12	$\kappa'$
$\delta\iota$	3	$\delta'$
$\gamma\alpha$	18	$\gamma'$
$\epsilon\sigma\upsilon$	7	$\epsilon'$
$\pi\alpha$		$\pi$



Echelle modifiée.

$\pi\alpha$	12	$\pi'$	Phtorai diatoniques
$\nu\eta$	7	$\nu'$	
$\zeta\omega$	9	$\zeta'$	
$\kappa\varepsilon$	12	$\kappa'$	
$\delta\iota$	2	$\delta'$	Phtorai chromatiques
$\gamma\alpha$	18	$\gamma'$	
$\epsilon\sigma\upsilon$	7	$\epsilon'$	
$\pi\alpha$		$\pi$	



Il faut donc faire attention aux *phthorai*.

169. Autre singularité que nous avons déjà constatée ailleurs; dans le genre hirmologique, on use ordinairement de l'échelle du second ton! L'ison se tient alors sur  $\epsilon\upsilon$ , tandis que dans les autres genres il est sur  $\pi\alpha$ .

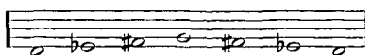
On ne voit vraiment pas la raison de ces changements d'échelle. Si le morceau suit l'échelle du deuxième ton, il est réellement du deuxième ton; pourquoi alors l'écrire au milieu du sixième? Pourquoi surtout prétendre que c'est du sixième? *Magister dixit!*

Les tropaires suivent ordinairement cette échelle du deuxième ton. Les versets des psaumes usent de l'échelle donnée plus haut, mi-chromatique, mi-diatonique; avec dominantes  $\pi\alpha$  et  $\delta\iota$ , médiane  $\delta\iota$  et finale  $\pi\alpha$ .

Le genre stichirarique suit l'échelle ordinaire du sixième ton.

Le genre papadique suit aussi cette échelle, mais passe souvent soit dans le diatonique, soit même dans l'enharmonique.

Pour entonner le sixième ton, on chante:  $\pi\alpha$ ,  $\epsilon\upsilon$ ,  $\gamma\alpha$ ,  $\delta\iota$ ,  $\gamma\alpha$ ,  $\epsilon\upsilon$ ,  $\pi\alpha$ .



On prendra l'intonation du deuxième ton, si on doit suivre son échelle.

### Mélodies du sixième ton.

170 1<sup>re</sup> Echelle ordinaire (Stichirarique) Ison sur  $\pi\alpha$ .

$\pi$	—	" <sub>(1)</sub>	—	—	—	—	—	—	—	—
(Nε	ε)	Kυ	ρι	ι	ε	ε	κε	κρα	α	
ξα	α	προ	ος	σε	ει	σα	α	α	κου	
ου	σο	ον	μου	ει	σα	κου	σο	ο	ον	μου
										Kυ

(1) Ces deux syllabes n'ont aucune signification; elles sont destinées à faire entrer plus facilement dans le ton; il est assez difficile d'entonner le sixième ton sur le  $\gamma\alpha$ ; grâce à ces deux notes, la difficulté cesse.



171. 2<sup>e</sup> Echelle modifiée (mi-chromatique) mi-diatonique, Ison sur πα.

Traduction.

(1) Cette note placée en tête du morceau sert ici de clé. Elle indique un δι; ( ) donc, la note qui commencera le morceau devra être comptée sur ce δι. Cette première note est qui monte d'un degré; donc, nous chanterons Kε comme première note.



Τέλος τοῦ Πλαγίου Δευτέρου Ἦχου.<sup>(1)</sup>

Ἐκτος μελωδός, ἀλλ' ὑπέρπρωτος πέλεις,  
 Ὁ δεύτερος σὺ, τῶν μελῶν δευτερεύων.  
 Τὰς ἡδονὰς σὺ, διπλοσυνθέτους φέρεις,  
 Τοῦ δευτέρου πως δευτερεύων δευτέρως.  
 Σὲ τὸν μελιχρὸν, τὸν γλυκύν, τὸν τέττιγα,  
 Τὸν ἐν πλαγίοις δεύτερον, τίς οὐ φιλεῖ;

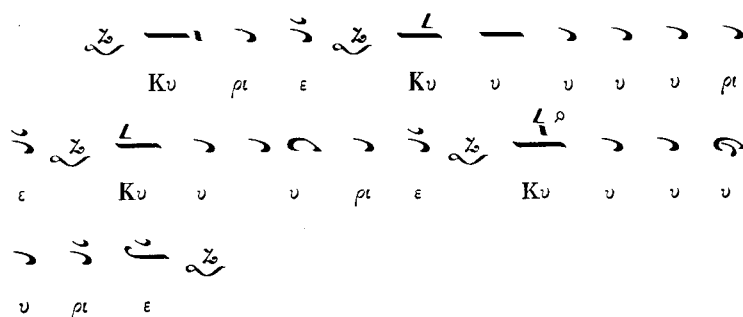
Septième ton Ἦχος ζω ou Γα.

172. Le septième ton, plagal du troisième, est appelé par les grecs hypophrygien. On le nomme aussi Ἦχος ἑαυός. Cette appellation trouve sa raison en ce que le septième ton a sa base sur le ζω, note la plus grave des fondamentales des tons.

Le septième ton a un caractère bien tranché. Son exécution offre certaines difficultés d'intonation, surtout lorsque la finale est ζω. En effet, attaquer par exemple un *la* supérieur après un *si* ♯ en bas, suppose une assez grande habileté pratique. Or, il n'est pas rare qu'après le *si* du tétracorde inférieur, on rencontre, un *fa*, un *sol*, un *la*, ou même un *si* ♭ au tétracorde supérieur; et pour employer les termes de la psaltique, après le ζω du tétracorde inférieur, nous pourrions avoir au supérieur, un γα, un δι, un κε, ou même un ζω ♭.

(1) Octoëchos-Rome page 106.

Exemples:



Traduction



173. L'échelle diatonique et l'échelle enharmonique sont employées dans le septième ton.

L'échelle enharmonique, semblable à celle du troisième ton, n'a guère qu'une octave d'étendue.

L'échelle diatonique au contraire s'étend beaucoup plus; dans le genre papadique, elle emploie les quatre tétracordes.

Le genre hirmologique emploie tantôt l'échelle diatonique, tantôt l'échelle enharmonique.

S'il emploie l'échelle diatonique, les dominantes seront  $\zeta\omega$ ,  $\delta\iota$ ,  $\gamma\alpha$ . La médiane  $\pi\alpha$  ou  $\zeta\omega$ , la finale  $\zeta\omega$ . (C'est ici que se présente la particularité signalée plus haut,  $\zeta\omega$   $\sharp$  au tétracorde inférieur, et  $\zeta\omega$   $\flat$  au supérieur) Ison est sur  $\zeta\omega$ .

S'il emploie l'échelle enharmonique, les dominantes sont comme précédemment  $\zeta\omega$ ,  $\delta\iota$ ,  $\gamma\alpha$ , la médiane  $\delta\iota$  ou  $\nu\eta$ , la finale  $\gamma\alpha$ . Ison sur  $\gamma\alpha$ .

Le genre stichirarique suit l'échelle enharmonique du troisième authentique.

Le genre papadique suit l'échelle diatonique et a une certaine analogie avec le premier authentique, à cause de certaines cadences qui tombent sur le  $\pi\alpha$ . Voilà pourquoi ce ton a quelquefois été nommé *πρωτοβαρύς*.



Notons que le septième ton enharmonique ne diffère du troisième enharmonique que par les dominantes et les médiantes. Dans le troisième, nous avons pour dominantes πα, κε, γα. Dans le septième, δι, γα.

Pour entonner le septième ton enharmonique, on chante:



ou, pour avoir mieux la tournure du ton:



Pour le septième diatonique, on chante:



### Mélodies du Septième ton.

174. 1<sup>o</sup> Echelle diatonique (Stichirarique) Ison sur ζω.

Ηχος βαρύς

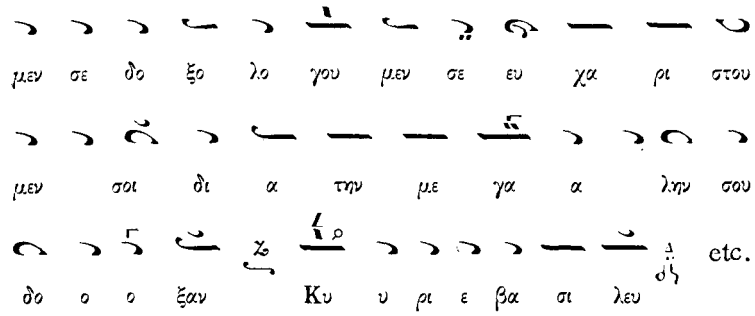
Δο ξα σοι τω δι ξαν τι

το φως δο ξα εν υ φη ι σοις θε

ω και ε πι γης ει ρη η νη εν

αν θρω ποις ευ δο κι ι ι α Υ μου

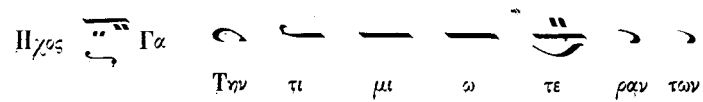
ου μεν σε ευ λο γου μεν σε Δ προ σκυ νου

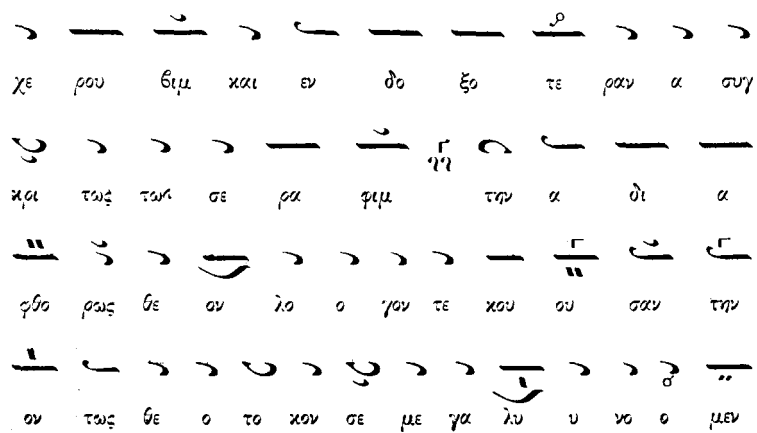


Traduction.



175 2° Echelle enharmonique (hirmologique) Ison sur γα.





Traduction.



Τέλος τοῦ Βαρέως Ἠχου.<sup>(1)</sup>

Ὁπλτικῆς γαλαγγῆς οἰκεῖον μέλος,  
Ὁ τοῦ Βάρους σὺ κλήσιν εἰληφῶς φέρεις.  
Ἠχον τῶν ἀπλοῦν τὸν βάρους ἐπώνυμον,  
Ὁ τοῦς λογισμοῦς ἐν βοαῖς μισῶν φιλεῖ.  
Ἀνδρῶν δὲ ἄσμα, δευτερότριτε, βρέμεις.  
Ποικίλος δὲ ὢν, ὁ ἀπλοῦς, ἔχεις φίλους.

(1) Octoëchos - Rome page 123

Huitième ton  $\text{Ἰχθῆς λ} \delta \text{ῖ νη ou Γα.}$

176. Le huitième ton, appelé par les grecs hypomixolydien, est le plagal du quatrième.

C'est l'identique de notre mode majeur européen.

Il suit deux échelles; 1<sup>o</sup> l'échelle diatonique suivant le système de l'octave, avec l'étendue de deux *pentacordes*; 2<sup>o</sup> l'échelle diatonique, suivant la triphonie, avec l'étendue de deux *tétracordes*; l'un supérieur au  $\gamma\alpha$ , l'autre inférieur à cette même note.

La base du huitième ton, peut donc être  $\nu\eta$  ou  $\gamma\alpha$ .

Lorsque  $\nu\eta$  est la base, nous avons une mélodie comparable en tout, à notre gamme de *do* majeur, avec dominantes  $\nu\eta$ ,  $\epsilon\sigma\upsilon$ ,  $\delta\iota$ , (*do, mi sol*); médiantes  $\epsilon\sigma\upsilon$ ,  $\delta\iota$ . Ison sera  $\nu\eta$ . Cette échelle se rencontre dans les trois genres, hirmologique, stichirarique et papadique.

Dans ces trois mêmes genres, nous pouvons avoir la mélodie basée sur le  $\gamma\alpha$ . Les dominantes seront alors  $\gamma\alpha$ ,  $\delta\iota$ ,  $\zeta\omega$ , la médiane  $\delta\iota$ . Ison sera sur  $\gamma\alpha$ .

L'intonation du huitième ton dans le système du pentacorde se fait comme il suit:  $\nu\eta$ ,  $\pi\alpha$ ,  $\epsilon\sigma\upsilon$ ,  $\gamma\alpha$ ,  $\delta\iota$ ,  $\gamma\alpha$ ,  $\epsilon\sigma\upsilon$ ,  $\pi\alpha$ ,  $\nu\eta$ .



Dans le système du tétracorde on chantera:  $\gamma\alpha$ ,  $\delta\iota$ ,  $\kappa\epsilon$ ,  $\delta\iota$ ,  $\gamma\alpha$ ,  $\epsilon\sigma\upsilon$ ,  $\gamma\alpha$ .



Mélodies du huitième ton.

177. 1<sup>o</sup> Avec base sur  $\nu\eta$ . Ison sur  $\nu\eta$ .

$\delta\iota$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$
Την	τι	μι	ω	τε	ραν	των	χε	ρου
$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$	$\text{—}$
βιμ	και	εν	δο	ξο	τε	ραν	α	συγ χρι τως

— 121 —

των σε ρα γιμ την α δι α φως ρως  
 θε ον Λο ο γον τε σου σα την ον  
 τως θε ο το κον σε ε με λα λυ ο ο ο  
 μεν

Traduction.

178. 2° Avec base sur γα. Ison sur γα.

Αι νου μεν ευ λο γον μεν προ σκυ  
 νου ου μεν τον Κυ υ υ υ υ υ  
 ρι ι ι ι ι ον

Traduction.



Τέλος τοῦ πλ. δ'. "Ηχου.<sup>(1)</sup>

"Ηχων συρομένης, Τέταρτε, σὺ τῶν πλαγιῶν,  
 Ὡς ἐν σεαυτῷ πᾶν καλὸν μέλος φέρων-  
 'Ανευρόνεις σὺ τοὺς κρότους τῶν ἀσμάτων,  
 "Ηχων κερωνίς ὡς ὑπάρχων καὶ τέλος.  
 Ὡς ἄκρουν ἐν φθόγγοις τε καὶ φωνῶν στάσει,  
 Ἄκρουν σε φωνῆς δις σε καλῶ καὶ τέλος.

*Quelques remarques pratiques sur les modes.*

Dans ce qui précède sur les huit *tons* ou *modes* en particulier, nous nous sommes contenté d'en donner la théorie, telle qu'elle se trouve actuellement présentée par les maîtres grecs, tout en utilisant ce que l'expérience a pu nous révéler.

Toutefois, dans la pratique, on est frappé de certaines particularités que l'on chercherait vainement dans les traités les plus complets; on trouve même quelques anomalies qui prouvent, une fois de plus, que nous sommes en présence d'un art réel, mais qui est resté à l'état d'inachevé.

Ce sont ces particularités et ces anomalies que nous devons maintenant relever, sans trop chercher cependant à les expliquer. Sur nombre de points, nous avons consulté «les Maîtres» et si quelques unes de leurs réponses ont pu nous satisfaire, nous sommes obligé d'avouer que dans la majorité des cas, elles nous ont paru trop enfantines, pour que nous soyons tenté de les reproduire.

*Premier ton.* Le premier ton suit, avons-nous dit, l'échelle diatonique dont la gamme naturelle a pour base *πα* (ré.) A cette gamme, nous trouvons une *proslambanomène*, *νη*; et cela, pour permettre quelques modulations au dessous de la tonique.

(1) Octoëchos - - Romæ Page 141

Traduction.



Example:

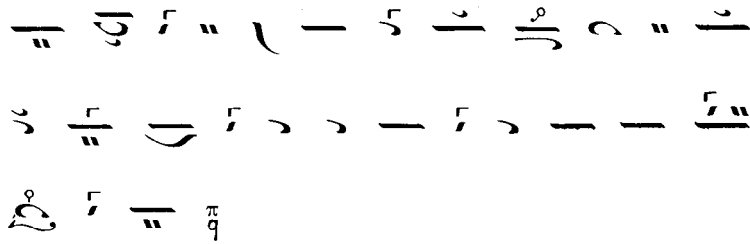
[illegible]

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. The second staff contains a triplet of eighth notes. The third staff has a measure with a  $\pi q$  marking below it, followed by a measure with a  $\zeta q$  marking. The fourth staff continues the melody. The fifth staff ends with a  $\pi q$  marking. The music is written in a clear, legible font.

Il faut avouer que les modernes font un réel abus des phtoraï. C'est ainsi que dans un morceau du premier ton, nous trouvons sur un Kε la phtora  $\phi$ , qui est celle du δι,  $\epsilon\omega$ ,  $\nu$  inférieur,  $\zeta\omega$  supérieur chromatique, dans l'échelle du deuxième ton. C'est compliquer les choses bien inutilement, à notre avis, en même temps que faire preuve de peu de connaissance pratique de l'art dont on s'occupe.

$$\frac{1}{\pi} \int_0^{\pi} f(x) dx = \frac{1}{\pi} \int_0^{\pi} f(x) dx$$

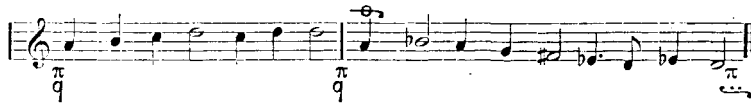




Voilà, à coup sur, un singulier mélange de diatonique, de chromatique et d'enharmonique! Analysons un peu. Le première phrase est diatonique pur. Arrive ensuite la phtora  $\pi$ . Comment dès lors, exécuter ce passage? devrai-je chanter les intervalles en prenant pour base,  $\delta\iota$ ,  $\epsilon\omega$ ,  $\zeta\omega$  ou  $\eta\eta$ ? Rien ne me l'indique.

Je sais bien que *pratiquement*, ce sera  $\delta\iota$ , car c'est toujours sur cette note que nous rencontrerons cette phtora; n'empêche que la voilà bien sur un  $K\epsilon$ ; et alors, que devient la théorie? Mais, allons plus loin, et demandons-nous quelle a pu être l'intention de l'auteur en plaçant sur  $K\epsilon$  la phtora du  $\delta\iota$ . Bien simple, dira-t-on, c'est de donner au  $K\epsilon$  la même valeur qu'à un  $\delta\iota$ , et par suite, de chanter comme si nous avions  $\delta\iota$  pour base.

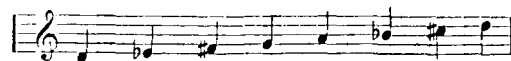
Essayons donc et traduisons:



Nous avons conservé en commençant sur  $K\epsilon$ , les intervalles du second ton avec base sur  $\delta\iota$ ; ils eussent en effet été les suivants:



Mais vraiment, n'eut-il pas été plus simple de mettre sur ce  $K\epsilon$  la phtora chromatique du sixième ton  $\pi$ ? Cette phtora est, en effet, propre à cette note dans la gamme chromatique du deuxième plagal. Et remarquons que la mélodie eut été *pratiquement* la même. Pour s'en convaincre, il suffit de se souvenir que la gamme naturelle du sixième ton est la suivante:

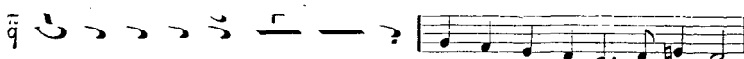


Nous n'avions donc pas tort en appelant cette manière de faire, un abus. Mais nous avons ajouté que cet abus est tout moderne, car dans les anciens auteurs (entendez ceux qui ont écrit immédiatement après la réforme de 1820), on ne trouve rien de semblable; les phtorai conservent leur place respective.

Les changements d'échelle, dans le courant d'un morceau peuvent être très beaux, et les exemples que nous avons donnés l'ont suffisamment prouvé; mais pourquoi faire si peu de cas des théories établies? Pourquoi compliquer à plaisir des mélodies déjà si ardues? Il serait à désirer que les compositeurs comprennent cela, et s'efforcent d'appliquer purement et simplement la théorie.

Il importe de remarquer que le premier mode authentique, passe volontiers dans son plagal, le cinquième. Nous aurons alors des repôts sur  $\text{K}\epsilon$ , et pour quelqu'un qui n'est pas habitué à la psaltique, il est presque impossible de distinguer si la mélodie est dans l'un ou l'autre mode.

Nous avons dit aussi que  $\text{m}$ , proslambanomène du tétracorde inférieur, se rencontrait souvent dans le premier mode. Lorsqu'il se se trouve dans une finale, il lui donne un caractère tout spécial,



Dans notre traduction, nous mettons un  $\text{mi}$   $\text{z}$ , mais les grecs ne le font pas; ils font entre  $\text{πα}$  et  $\text{ζω}$  (ré-mi) un intervalle très diminué qui n'est guère que d'un quart de ton ils pratiquent ici une sorte d'attraction que rien ne justifie.

*Deuxième ton.* Nous n'avons pas à nous étendre longuement sur ce deuxième authentique. On y remarque cependant quelques anomalies, comme celle qui consiste à employer dans tout un morceau, surtout hirmologique, l'échelle de son plagal. De cela, il n'y a aucune explication à donner.

On pourrait se demander aussi si ce mode procède bien par diphonie. On y trouve en effet trois sortes d'intervalles. Mais puisque Chrysanthè lui même, nous dit que les intervalles 9 et 7 sont pratiquement les mêmes, concluons simplement, que le deuxième authentique procède *théoriquement* par triphonie et *pratiquement* par diphonie.

*Troisième ton.* Théoriquement, il est enharmonique; c'est-à-dire que grâce à la phtora  $\text{p}$  placée sur le  $\text{γα}$  et sur le  $\text{ζω}$ , nous obtenons une triphonie égale, représentée de la manière suivante:



C'est là, disons-nous la théorie; en pratique, cette gamme devient parfaitement diatonique, et n'est que le huitième mode transposé sur  $\gamma\alpha$ . Nous avons vu d'ailleurs, que certaines mélodies du huitième sont elles-mêmes sur le  $\gamma\alpha$  au lieu d'être sur le  $\nu\eta$ .

*Quatrième ton.* Commençons par ce qui, au premier abord semble le plus clair: le Légétos. Théoriquement, les médiantes sont:  $\delta\iota$ ,  $\xi\omega$  et la finale  $\xi\omega$ . Il faut reconnaître que nous le trouvons généralement avec ce caractère qui le rend très spécial parmi les autres tons et qui le rend aussi, à notre avis, l'un des plus beaux; c'est absolument notre quatrième grégorien. Mais il a fallu que quelques auteurs viennent encore gâter cette jolie fleur, égarée au milieu du parterre en désordre qu'est la psaltique! Il a fallu qu'on introduise une médiane sur  $\pi\alpha$ . C'est un non sens! Le voici cependant recueilli chez un auteur qui, paraît-il fait autorité: (1)

$\text{Ἦχος λ' } \overset{\text{ῖτος}}{\text{ἐκ τοῦ βου.}}$

Κυ	ρι	ε	ε	κε	κρα	ξα	προς	σε	ει
σα	κου	σο	ον	μου	ει	σα	κου	σον	μου
ρι	ι	ε	Κυ	ρι	ε	ε	κε	κρα	ξα
σε	ει	σα	κου	σον	μου				

Redisons-le, ce n'est pas là du  $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\tau\omicron\varsigma$ . Il y a eu chez l'auteur une confusion malheureuse entre cette variété et le quatrième stichirarique avec finale sur  $\xi\omega$  et médiane sur  $\pi\alpha$ . Le véritable  $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\tau\omicron\varsigma$ , et la «grande théorie» page 154 en fait foi, n'admet comme médiantes que  $\delta\iota$  et  $\xi\omega$ .

Maintenant, quelle est la différence entre le premier et le quatrième, lorsque la finale est  $\pi\alpha$ ? Chrysanthé nous répond: «διαφέρει κατὰ τοὺς δεσπόζοντας ᾠδῆγους· διότι ὁ μὲν πρῶτος ἦχος ἔχει δεσπόζοντας τοὺς  $\pi\alpha$ ,  $\gamma\alpha$ · ὁ δὲ τέταρτος τοὺς  $\beta\omicron\upsilon$ ,  $\delta\iota$ .»

(1) Jean protopsalte. Constantinople 1877.

«Καὶ ἔτι (διαφέρει) κατὰ τὰς καταλήξεις». Il en diffère encore quant aux médiantes. Dans le premier ton nous trouvons γα, πα; dans le quatrième, δι, πα, βου.

*Cinquième ton.* (Premier plagal). A vrai dire, il n'a pas de gamme propre; il emploie celle du premier ou du troisième enharmonique,

Il est à remarquer que sa finale régulière et légitime serait le πα, usurpé par le premier authentique, et que dans certains cas (mélodies stichiriques), il la retrouve. D'ailleurs, qu'il soit sur κς ou sur πα, la mélodie sera la même au point de vue des intervalles, πα, εου, γα, δι, étant numériquement l'équivalent de κς, ζω, νη, πα.

Il y a une petite difficulté pour le ζω dans les mélodies stichiriques. Il faut se rappeler que dans ces mélodies, le si devient soumis à la loi d'attraction, c. a. d. qu'il sera ♯ en montant et ♭ en descendant. Souvent les auteurs marquent le bémol; souvent aussi ils l'omettent; qu'il soit écrit ou non, on doit tenir compte du principe général de la loi d'attraction.

*Sixième ton.* (Deuxième plagal) Il présente certaines particularités dont quelques unes ont déjà été signalées.

Sa tonique légitime, nous l'avons vu est πα. Quelquefois cependant, on le rencontre sur εου. C'est une singularité qui n'a aucune raison d'être et qui complique l'exécution de mélodies dont le chromatisme offre déjà par lui-même de réelles difficultés. Nous ne verrions qu'un avantage à user de cette tonique εου; c'est lorsque dans le cours du morceau, il y aura plusieurs passages en deuxième authentique. Il est incontestable que la transition se fera avec plus de facilité; mais c'est là un avantage qui ne compense pas les difficultés.

A noter aussi cette particularité, que tous les chants hirmologiques du sixième ton se chantent dans l'échelle du deuxième. Et comme échange de bons procédés, tous les hirmologiques du deuxième, suivent l'échelle du sixième. Aucune raison à donner si non, la prescription de l'usage. C'est très peu scientifique, et cependant on ne songe guère à remédier au mal. Oh! l'immuable Orient!

Quant à la composition modale de l'échelle du sixième, les grecs l'appellent chromatique. A vrai dire, elle est, selon la remarque du Rév. Père Dechevrens, un mélange de chromatisme et d'enharmonie. Elle se compose en effet de deux quarts de ton (3) de deux demi-tons chromatiques (7) de deux trihémitons (18) et d'un ton majeur disjonctif (12). Donc, pas plus que pour le deuxième, nous n'avons de diphonie que dans la pratique.

*Septième et Huitième tons.* Ce sont les deux tons les plus autonomes de la psaltique. Ils suivent l'un et l'autre l'échelle diatonique.

Le septième avec finale sur si (mode grave); le huitième avec finale sur do. C'est notre majeur européen.

L'un et l'autre, ainsi que nous l'avons remarqué, ont quelquefois leur tonique sur Γα, (fa). Dans ce cas, le septième devient enharmonique, et suit la même échelle que son authentique le troisième; le huitième reste diatonique, c'est-à-dire que nous avons alors une simple transposition du η sur le γα. Nous placerons sur cette dernière note la phtora ρ, qui est celle du η diatonique.

Pratiquement, tous ces tons sur γα se ressemblent; c'est notre fa majeur.

En terminant ce chapitre des tons, nous devons faire une remarque. Si nous n'avons pas fait de distinction entre *mode* et *ton*, c'est que dans la pratique on emploie couramment l'un pour l'autre. D'ailleurs, à tout bien considérer, nous nous sommes plutôt occupés de tons que de modes, puisque dans certains d'entre eux, nous trouvons deux et même trois *toniques*.

C'est donc à dessein que nous avons négligé cette distinction que nous retrouverons dans l'appendice III.

#### *Quelques termes spéciaux employés en Psallique.*

Ce travail s'adressant spécialement aux musiciens occidentaux qui désirent s'initier à la musique grecque, nous pensons qu'il ne sera pas inutile de donner ici, avant les exemples de chants ecclésiastiques, l'explication de quelques termes spéciaux se rencontrant dans les offices du rite grec. Nous y sommes d'autant plus encouragé, que nous savons par expérience, combien, même en Orient, cette terminologie reste généralement ignorée.

Prenons donc, dans les divers livres liturgiques, les termes spéciaux indiquant les diverses pièces à chanter, et étudions les brièvement.

*Κεκραγάριον*. Le premier chant que l'on rencontre à l'office des vêpres, en temps ordinaire, c'est le *Κεκραγάριον*. On désigne ainsi les psaumes 140, 141, 129, 116, qui se chantent après la lecture du psautier. «Μετὰ δὲ τὸ ἐνδιάτακτον κάθισμα τοῦ ψαλτηρίου, ἀρχόμεθα τοῦ Κύριε ἐκέκραξα, εἰς τὸν τυχόντα ἡχόν» (Ὁρολόμενον τὸ μέγα).

Dans les différents manuels (*ἐγχειρίδια*) de chant, on trouve huit *κεκραγάρια*; un pour chaque ton. Le commencement de ce chant s'exécute lentement dans les jours de fête; on trouve même pour ces jours, une mélodie spéciale, plus longue que celle des jours ou Dimanches ordinaires.

Au troisième verset «Θεὸ, Κύριε,» l'allure devient rapide (♩). A l'avant dernier verset du psaume 141, «Ἐξάργε ἐκ πολυχρόνης,» commencent les versets (Σιχηρά), entre lesquels on intercale ce qui reste des psaumes 141 et 129.

Le mot *Κεκραγάρια* vient du mot *ἐκκραζα* qui se répète souvent dans ces psaumes.

Φῶς ἱλαρόν. Les versets du Κύριε ἐκκραζα étant terminés, et le clergé étant devant les portes saintes, le diacre dit: Σοφία ὁρῶσι. Les prêtres et les officiers entonnent alors le φῶς ἱλαρόν, que le chœur poursuit, ou que le supérieur ou le lecteur récite.

L'ὁρολόγιον nomme cette pièce: ποίημα ἀρχαῖον. Nous sommes en effet, ici, en présence d'un des morceaux les plus antiques de la liturgie grecque; un des rares «psaumes privés», (*psalmi idiotici*) qui, avec le «Δόξα σοι τῷ...» (*Gloria in excelsis*) ont eu l'honneur d'être insérés dans l'office. Voici le texte de cette belle prière, en Arabe et en Grec.

ايها النور البهي المجد القدوس الاب الذي لا يموت السماوي . ايها  
القدوس المتعوط يسوع المسيح . حين ناقي عند غروب الشمس ونظر نور المساء .  
نسبح الآب والابن والروح القدس . اله مستحق في كل الاوقات ان يسبح  
باصوات باردة . يا ابن الله اعطي الحياة . الذي من اجلك العالم لك يمجّد .

Φῶς ἱλαρόν ἀγίας δόξης ἀθανάτου Πατρὸς, οὐρανίου, ἀγίου, μάκαρος,  
Ἰησοῦ χριστοῦ, ἐλθόντες ἐπὶ τὴν ἡμέραν θύσιν, ἰδόντες φῶς ἐσπερινόν, ὑμνοῦμεν Πατέρα,  
Υἱόν, καὶ Ἅγιον Πνεῦμα, Θεόν. Ἀξίων σε ἐν πᾶσι καιροῖς ὑμνεῖσθαι φωναῖς  
αἰσίαις, Ὡς Θεοῦ, ζῶντος ἐ διδοῦς. διὸ ὁ κόσμος σε δοξάζει.

*Traduction française.* «Lumière joyeuse de la sainte gloire, de l'immortel père céleste et saint heureux, o Jésus-Christ! Nous voici au moment où le soleil se couche, au moment où s'allume la lumière du soir. Nous chantons le Père, le Fils et l'Esprit Saint de Dieu. Tu es digne d'être en tout temps célébré par des voix sans péché, o fils de Dieu, qui donnes la vie! Et voilà pourquoi le monde te glorifie! (1)

Le Rév. Père Dom Parisot a fait de ce morceau une traduction poétique s'adaptant à la musique du φῶς ἱλαρόν chanté en arabe. Nous donnons ici cette traduction, en remerciant le savant bénédictin qui a bien voulu nous y autoriser.

(1) Catifol, histoire du Bréviaire Romain. p. 11.

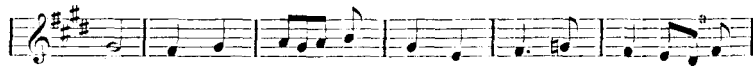
## HYMNE DU SOIR.

(Traduction poétique de Φῶς ἱλαρόν.

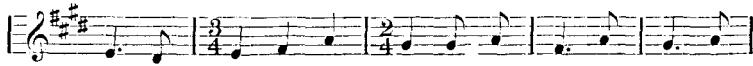
dom Parisot



O lu - - miè - re sans ta - che de l'é - ter - ni -



té, O Christ, Roi du ciel, o Fils du Père immor -



tel Fais luire en nos à - mes Les vi - ves flam - mes



De ta di - vi - ni - - té A l'heu - - -



re du soir, où le so - leil ra - di - eux se



ca - che à nos yeux A toi, quand fi - - nit le



jour. A toi, no - tre pri - ère A toi notre a



mour. Au - teur de la lu - mière A toi clar - té

sans dé - - clin o Père! o Fils! Es - -

prit di - - vin Sei - gneur, roi vic - to - ri - -

eux A la voix des an - ges Dans les cieux

U - nis nos chants jo - - yeux: Re - çois nos lou -

an - ges Di - - vi - ne ma - jes - - té O Fils de Dieu a

toi la victoire Et la gloire Dans l'é - ter - ni - - té

Dans la primitive église, on le sait, on chantait dans l'assemblée chrétienne, un nombre plus ou moins grand de psaumes; puis les fidèles improvisaient, surtout à certaines fêtes, à certaines vigiles plus solennelles, ce que l'on a appelé des «Psaumes privés». On conçoit que ces improvisations, aient eu, en général, une note très accentuée de médiocrité. Cependant, quelques morceaux ont mérité d'être insérés dans l'office, et d'en devenir partie intégrante; car, si la médiocrité était la note générale, on ne peut nier la valeur réelle de certains morceaux. Le *ὡς ἡλάρων* en est un exemple.

*Προκείμενον*. C'est une expression qui revient plusieurs fois dans l'office grec, et qui désigne *généralement*, un verset extrait des psaumes. On le trouve avant la lecture d'une leçon; il est alors l'équivalent de notre *graduel*. Ou bien on le trouve à la Messe avant l'Evangile; il prend alors le nom de «*ἀλληλουϊάριον*». Celui qui précède l'épître s'appelle: «*προκείμενον τοῦ ἀποστόλου*». Celui qui se chante aux vêpres, après le *ὡς ἡλάρων* est appelé: «*ἐσπέρας προκείμενον*».



Tous les προαίμενα sont suivis d'un verset; celui du samedi soir en a deux.

**Τροπάρια.** Ce sont des chants pour célébrer la fête du jour. Les uns font dériver ce mot de τρόπος, *manière de vivre*, parce que le *tropaire* contient un exposé de la vie du saint dont il s'agit, ou une description de la fête que l'on célèbre. D'autres le dérivent de τρόπος dans le sens de *tourneure*, *signification métaphorique*, parce que les tropaires sont souvent très riches en expressions imagées. D'autres enfin, le font venir de τροπαίον, *signe de victoire*, parce qu'il est un chant de victoire.

« Le tropaire est l'élément constitutif de toute l'hymnographie religieuse. Ce mot générique indique une strophe, une prière d'origine ecclésiastique. Quelques uns servent de type ou de modèle aux autres, qui suivent alors les lois rythmiques de l'isosyllabie et de l'homotonie ».

Les tropaires sont d'un usage très ancien; cependant, il semble que les moines de certaines contrées, notamment d'Égypte, ne les ont acceptés que plus tard comme en fait foi le texte suivant que nous empruntons au dictionnaire d'archéologie col. 1186. « L'abbé Pambo avait envoyé son disciple à Alexandrie. . . Celui-ci passait ses nuits dans le vestibule de l'église S<sup>t</sup> Marc; et voyant l'ordre liturgique de la grande église, . . . il apprit . . . des tropaires . . . (Etant revenu) le frère dit à l'abbé: . . . Nous ne chantons ni tropaires, ni canons. . . Le vieillard lui dit: . . . Il viendra des jours corrompus, où. . . les moines. . . organiseront leurs offices avec des vocalises et des tons musicaux; . . . ils ne sont pas venus dans ce désert, pour chanter des mélodies ornées et rythmer des chants en secouant la main et en levant le pied; . . . Les chrétiens corrompent les livres saints. . . en écrivant des tropaires. . . c'est pourquoi nos pères nous ont défendu de rien écrire ».

Les tropaires sont nommés différemment selon la place qu'ils occupent dans l'office, et l'objet qu'ils traitent. En voici l'énumération.

1<sup>o</sup> L'Εἰρμός. C'est le tropaire type, le premier de chaque ode. « L'heirmos, dit Dom Gaïsser<sup>(1)</sup>, est la strophe type, dont le mètre et la mélodie servent de modèle aux tropaires ou strophes de l'hymne ou de l'ode, en tête de laquelle il est placé ».

Voici comme exemple, la première ode du canon de l'office de minuit, au Dimanche du premier ton.

Ἡ οἶμα Μητροφάνους.  
'Ωδὴ α'. Ἦχος α'. Ὁ Εἰρμός.  
Σοῦ ἡ τροπαιοῦχος δεξιὰ.  
Μίαν τρισυπόστατον ἀρχὴν\* τὰ Σεραγίμ ἀσπληγῶς δοξάζουσιν,\*

(1) Les hermi de Pâques dans l'office grec. Rome 1903.

ἄναρχον, αἰδίου, ποιητικὴν\* ἀπάντων, ἀκατάληπτον,\* ἣν καὶ πᾶσα γλῶσσα\* πιστῶς γεραίρει τοῖ ἄσμασιν.

(Tropaires) Ἴνα τοῖς ἀνθρώποις ἐνικήν\* τὴν τριλαμπὴ σου δηλώσης Θεότητα,\* πλάσας πρὶν τὸν ἄνθρωπον, κατὰ πῆν σὴν\* εἰκόνα διεμέλρρσας,\* νοῦν αὐτῇ καὶ λόγον\* καὶ πνεῦμα θεῶς ὡς μιάνθρωπος.

Ἄνωθεν δεικνὺς μοναδικὸν\* θεαρχικαῖς ἐν τρισὶν ὑποστάσεσι\* κράτος, Πάτερ, ἔρησας τοῖ ἰσοουργῷ\* Υἱῷ σου καὶ τῷ Πνεύματι\* δεῦτε, καταβάντες\* αὐτῶν τὰς γλώσσας συγγέωμεν.

#### Θεοτοκίον.

Νοῦς μὲν ὁ ἀγέννητος Πατήρ\* εἰκονικῶς τοῖς σοφοῖς προηγόρευται,\* Λόγος δὲ συνάνταρχος ὁ συμφυής\* Υἱὸς, καὶ Πνεῦμα ἅγιον,\* τὸ ἐν τῇ Παρθένῳ\* τοῦ Λόγου κτίσαν τὴν σάρκωσιν.

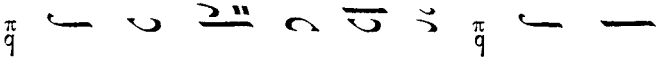
2<sup>ο</sup> Τροπάρια κατὰ ἀλφάβητον. On appelle ainsi une suite de tropaires dont les lettres initiales suivent l'ordre de l'alphabet. Tel par exemple le canon des Saints Anges et de tous les Saints. Ὁρολόγιον, page 336.


3<sup>ο</sup> Τροπάρια δοξάστικα. Ces tropaires tirent leur nom de la petite doxologie Δόξα πατρί καὶ Υἱῷ καὶ Ἀγίῳ πνεύματι-κ.τ.λ. Ils se chantent, en effet, l'un après le Δόξα, l'autre après le Καὶ νῦν, et sont ordinairement indiqués dans les livres liturgiques par ces deux seuls mots: Δόξα, καὶ νῦν.

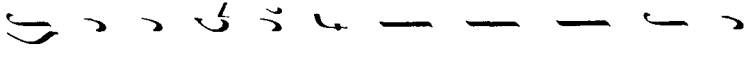
4<sup>ο</sup> Καταβασία. « Tropaire placé à la suite d'une ode, qui appartient au canon d'une grande fête. On l'appelle ainsi parce qu'autre fois, il était chanté solennellement par les deux groupes de chœurs qui descendaient préalablement de leur stalles, et se réunissaient au milieu du chœur. Ce tropaire n'est autre chose que l'ἑρμός même de l'ode qu'il accompagne, c'est-à-dire le tropaire sur le type duquel ont été écrits tous ceux dont cette ode se compose ». (Clugnet-dict. lit. p. 77).

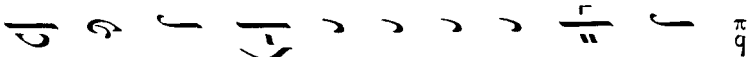
Christ (Onthologia graeca carminum christianorum) pense qu'à l'origine les tropaires étaient lus et non chantés; seul l'ἑρμός avait ce privilège. « Nomen autem ortum esse videtur quo tempore troparia canonis legere, non cantare coeperunt, quod quotiescunque faciunt, post troparia cujusque odæ pronuntiata veterem hirmum modulata voce canunt. . . . »

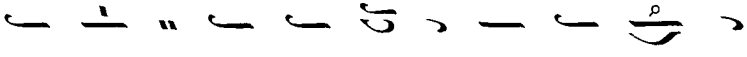
Nous donnons ici comme exemple de καταβασία, celui du second canon de la fête de la Présentation (21 Novembre) C'est d'ailleurs l'un des plus beaux morceaux de psaltique que nous connaissions.

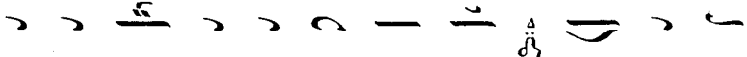
  
 Μυ στη ρι ον ξε νον ο ρω


  
 ω και πα ρα δο ξον ου ρα νον το

  
 σπη λαι ον θρο νον χε ρου ξι κον την παρ

  
 θε νον την φα α την χω ρι ι ον

  
 ευ ω ω α νε κλι θη ο α χω ρη

  
 τος χρι στο ος ο θε ος ον α νυ

  
 μνον τες με γα λυ νο με ε ε ε εν

Traduction.

Moderato

  
 Μυ στη ρι ον ξε νον ο ρω και πα ρα

  
 δο ξον ου ρα νον το σπη λαι ον θρο νον χε ρου ξι κον

  
 την παρ θε νον την φα την χω ρι ον εν ω



5<sup>ο</sup> Μεγαλυνάριον. Ce sont les tropaires qui précèdent la neuvième ode des canons de certaines fêtes. Cette dénomination vient de ce que le canon primitif, et qui a servi de modèle à tous les autres, a pour IX<sup>ème</sup> ode le *μεγαλύνει ή ψυχή μου*. . (Magnificat). Ou encore de ce que souvent ces tropaires commencent eux-mêmes par les mots: *μεγαλύνου, ψυχή μου*...

6<sup>ο</sup> Θεοτόκιον. Le dernier tropaire de l'ode est toujours de Θεοτόκιον. Comme son nom l'indique, c'est un tropaire en l'honneur de la Mère de Dieu. Comme exemple on peut se reporter à l'ode que nous avons donnée plus haut.

Les tropaires qui précèdent, sont ceux qui composent le canon proprement dit; mais il en existe d'autres qui se chantent à divers endroits de l'office. Les voici énumérés, tels que nous les trouvons dans le manuel de liturgie du Rév. Père Couturier p. 91,

«En dehors du canon proprement dit, on trouve encore les divers tropaires suivants: 1) l'*ἀπολυτίκιον* qui se chante à la fin de l'office et qui est souvent appelé *τὸ τροπάριον τῆς ἡμέρας*. C'est l'antienne propre de la fête du jour.

2) Le *κοντάκιον* est un tropaire qui contient en abrégé le sujet de la fête du jour; il accompagne presque toujours l'*ἀπολυτίκιον*.

3) L'*ὑπακοή* est un tropaire semblable au *κοντάκιον*, et se dit surtout aux fêtes de Notre Seigneur et à l'office du Dimanche.

4) L'*οἶκός* est un tropaire assez long qui se lit après la sixième ode avec le *κοντάκιον*.

5) Le *στιχηρόν* est un tropaire intercalé au milieu des versets d'un psaume, soit à Laudes, soit à Vêpres; si ce tropaire se chante sur une mélodie qui lui appartient en propre, il se nomme *ιδιόμελον* ou *αὐτόμελον*; si au contraire, il y a plusieurs *στιχῆρα* semblables, on les appelle *προσόμεια*.

6) L'*ἀπίστιχον* est un tropaire précédé d'un verset (*στίχον*) détaché et dont il développe la pensée. Il se dit à la fin des Vêpres et des Laudes.

7) L'εὐλογητάριον est un tropaire alterné avec le verset: Εὐλογητὲς εἶ, Κύριε, δίδαξόν με τὰ δικαιώματά σου. Il se chante le Dimanche et le Samedi à la prière de l'Aurore.

8) L'ἑξαποστειλάριον est un tropaire qui se chante immédiatement avant le psaume des Laudes. Celui que l'on chante pendant le carême prend le nom de φωταγωγικόν.<sup>(1)</sup>

9) L'ἑωδινόν est un tropaire qui se lit à la fin du psaume des Laudes au Δέσφα, le jour du Dimanche. Il y en a onze, selon le nombre des évangiles ἑωδινά.

10) L'ἑισόδικον est un tropaire ou un verset chanté à la première entrée à l'autel. . . . Suivant l'objet traité par les différents tropaires que nous venons d'étudier, on leur donne différents noms. Δογματικόν, celui qui expose un dogme de la foi. Κατανυκτικόν, celui dans lequel on demande la rémission des péchés. Προεόρτιον, celui qui prépare à une fête qui est proche. Τριαδικόν, celui dans lequel la Sainte Trinité est glorifiée. Ἀναστάσιμον, celui dans lequel la résurrection de Notre Seigneur est célébrée. Δεσποτικόν, celui dans lequel le Seigneur est loué et invoqué. Σταυρώσιμον, celui où il est fait mention du crucifiement de Notre Seigneur. Σταυροαναστάσιμον, celui qui parle à la fois du crucifiement et de la résurrection. Σταυροθεοτόκιον, celui où la présence de la Sainte Vierge au pied de la croix est mentionnée. . . . Ἀποστολικόν, celui dans lequel on loue et on invoque les apôtres. Μαρτυρικόν, celui qui est composé de louanges et d'invocations adressées à un martyr. Νεκρώσιμον, celui dans lequel on prie Dieu soit de faire miséricorde aux défunts, soit d'aider les vivants à faire une sainte mort.

On donne le nom d'ἀνατολικόν, à des tropaires composés par St Anatole, patriarche de Constantinople. Ils se disent le Dimanche à Vêpres et à Laudes».

Nous ferons remarquer, à propos de ce dernier tropaire qu'on ne s'entend pas sur l'origine de son nom. Les uns, entre autres Allatius, suivent l'opinion énoncée par le Rév. Père Couturier « . . . . reliqua

(1) On trouve à la fin de l'octoëchos, onze ἑξαποστειλάρια ἀναστάσιμα, composés par Constantin Porphyrogénète. En outre, les Ménées en contiennent un propre pour les fêtes solennelles.

L'opinion commune, voit l'origine de ce mot, en ce que souvent ces tropaires commencent par les mots: ἑξαποστειλὸν τὸ φῶς σου, Κύριε, pendant le carême. Il est à remarquer cependant que cette dénomination est réservée aux tropaires du temps ordinaire, ceux de carême étant appelés φωταγωγικά, du mot φῶς qui revient souvent dans ces chants.

Christ Loc. cit. p. LXI, émet une autre opinion. « Nominis origo obscura est; Nicephorus quidem eam inde repetendam esse censuit, quod hæc carmina antiquissimo « ἑξαποστειλὸν τὸ φῶς . . . » successivæ viderentur. Sed cum incerta hæc conjectura sit, et numerus undenarius carminum Constantini cum Christo undecies post resurrectionem suis apostolis et discipulis comparente cohæreat, equidem ab apostolis potius in omnes terras a Domino nostro, postquam de inferis resurrexerit dimissis, ἀπὸ τοῦ ἑξαποστειλλεῖσθαι, carmina denominata esse duxerim. »

praeter nonnulla, quæ Anatolii Patriarchæ Constantinopolitani. . . . . sunt. . . » (De libris eccl. græc. p. 67.). Mais, comme le remarque fort bien le Rév. P. Pétridès (Dict. arch. col. 1940) cette opinion est inadmissible; aucune autre catégorie de tropaires ne tire son nom d'un nom d'auteur; en outre, l'adjectif dérivé de ἀνατίλιος, serait ἀνατολικός.

Les autres, préfèrent y voir «une allusion à un des noms mystiques du Sauveur, ou à l'heure qui vit s'accomplir la résurrection».

Disons encore un mot de quelques pièces qui se rencontrent soit à l'aurore, soit à la Messe.

Πᾶσα πνοή. «L'Ἐξαποστειλάριον est suivi du πᾶσα πνοή, chanté suivant le ton de la première strophe à intercaler entre les versets du psaume 150». (Couturier. Liturgie).

Δοξολογία. Le tropaire qui suit le Καὶ νῦν (fin du πᾶσα πνοή) étant lu ou chanté, on commence la doxologie. Ce mot désigne parfois le θόξα πατρί; c'est alors la petite doxologie. Cependant, dans les livres liturgiques par δοξολογία on entend toujours le Δέξα σοι τῷ. . . . θόξα ἐν ὑψίστοις (Gloria in excelsis). Nous sommes encore ici en présence d'un psaume privé. (voir plus haut φῶς ἱλαρόν). Cette doxologie est suivie d'un tropaire rappelant la résurrection du Sauveur (au moins pour le Dimanche).

Τρισάγιον. C'est une invocation récitée très souvent dans les offices, et chantée solennellement à la Messe. «L'usage de cette doxologie, dit M<sup>re</sup> Duchesne, doit être très ancien; il est commun à toutes les liturgies grecques orientales et même à la liturgie gallicane. Sa plus ancienne attestation nous est fournie par le concile de Chalcédoine» (451) (Origines du culte chrétien p. 83).

Il ne faut pas confondre le Trisagion avec l'hymne des Chérubins, «Saint, Saint, Saint, est le Seigneur le Dieu des armées», qu'Isaïe entendit chanter. Sans doute, c'est bien là un trisagion, mais on réserve exclusivement cette appellation aux paroles suivantes: «Ἅγιος ὁ θεὸς, ἅγιος ἰσχυρὸς, ἅγιος ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς».

Οἱ Μακαρισμοί. Désigne les béatitudes, chantées à la messe du Dimanche. On les intercale entre les tropaires que l'on trouve dans l'Octoëchos à la fin de chaque ton. Ces μακαρισμοί sont chantés suivant le ton des tropaires. On en trouvera un exemple à la fin de ce volume.

Χερουβικόν. Correspond assez bien au chant de l'offertoire dans la liturgie latine. Ce morceau s'exécute en effet au moment où le prêtre et le diacre, précédés du clergé, se rendent à la *table de proposition* (ἡ πρόθεσις) pour prendre la patène et le calice contenant la matière du sacrifice. Ces *dons* sont alors portés solennellement sur l'autel.

Le mot χερουβικόν, vient de ce que l'hymne qui est invariablement le même, commence par ces mots: οἱ τὰ χερουβίμ.

1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

## QUATRIÈME PARTIE

*Quelques chants caractéristiques du rite grec.*

### CHANTS DE LA MESSE

DITE DE ST. JEAN CHRYSOSTOME, ET DE DIVERS OFFICES

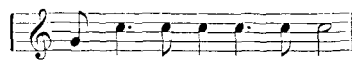
En général, nous donnerons ces chants en psaltique; on en trouvera ensuite la traduction en musique.

Cependant, quelques uns seront seulement notés en musique; ce seront surtout les récitatifs du diacre, les ekphonèses du prêtre et les répons du cœur.

Pour ce qui est des récitatifs, on ne se méprendra pas au point de croire que ceux que nous donnons ici, sont les seuls usités. Chaque diacre, chaque prêtre a sa manière de chanter.

Notre but étant de donner ici un *spécimen* de chants orientaux, nous adoptons une formule qui nous a paru assez jolie tout en restant simple; nous gardant bien, toutefois, de condamner celles qui ne lui seraient pas conformes; avouant même, qu'il y en a de beaucoup plus belles; trop belles, hélas! c'est-à-dire trop fleuries, pour pouvoir être interprétées en musique européenne! Ne critiquons pas, mais disons cependant que le caractère simple et grave convient bien aux chants sacrés.

La messe dite de St. Jean Chrysostome commence par cette apostrophe du diacre au prêtre:



Εὐ λο γη σον δε πο τα

A la quelle le prêtre répond:



Εὐ λο γη με νη η βα σι λει α του πα τρος, και του



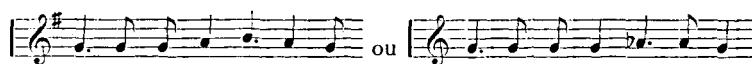


Le chœur:



Α μην

Suit une litanie que le diacre chante toujours en récitatif. Le chœur y répond par Κύριε ἐλέησον.

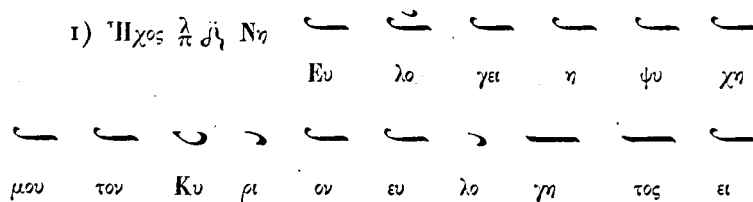


Κυ ρι ε ε λε η σου Κυ ρι ε ε λε η σου



σαι Κυ ρι ε

Psaume chanté (allure rapide) 8<sup>e</sup> ton.

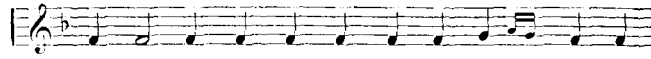


Κυ ρι ε ευ λο ο ο γει ει η ψυ  
χη μου τον Κυ ρι ον και παν τα τα εν  
το ος μου το ο νο μα το α γι ον αυ  
του <sup>ν</sup>δλ Ευ λο γει η ψυ χη μου τον Κυ  
ρι ον και μη ε πι λαν θα νου πα σας τας  
αν τα πο δο σεις αυ του <sup>ν</sup>δλ Τον ευ ι  
λα τευ ον τα πα σας τας α νο μι ι  
ας σου τον ι ω με νον πα σας τας νο  
σους σου <sup>ν</sup>δλ Τον λυ τρου με νον εκ φθο ρας  
την ζω η ην σου τον στε φα νουν τα σε  
εν ε λε ει και οικ τιρ μοις <sup>ν</sup>δλ Τον εμ πι  
πλω ω ων τα εν α γα θους την ε πι

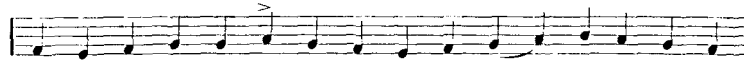
ου μι αν σου α να και νε σση σε ται  
 ως α ε του η νε ο της σου Ηρι  
 ου ε λε η μο συ νας ο Κυ ρι ος και  
 και μα πα σι τοις α δι κου με νοις  
 εγ νω ω ω ρι σε ε τας ο θους αυ του  
 τω Μω ι ση τοις νε οις Ι σρα ηλ τα  
 δε λη μα τα αυ του Οι κτιρ μων και ε  
 λε η μων ο Κυ ρι ος μα κρο  
 ου μος και πο λυ ε λε ος ουκ εις τε  
 λος ορ υλ σση σε ται ου δε εις τον αι  
 ω να μη ν ει

Traduction.

Huitième- transposé de *do* en *fa*



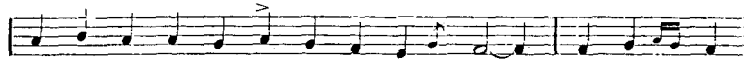
Ευ - λο - γει η ψη - χη μου τον Κυ - - ρι - ον



ευ - λο - γη - τος ει Κυ - ρι - ε ευ - λο - ο - - ο - γει η η



ψη - χη μου τον Κυ - ρι - ον και παν - τα τα εν - το - ος μου



το ο - νο - μα το α - γι - ον αυ - - του ευ - λο - - γει



η ψη - χη μου τον Κυ - ρι - ον και μη ε - πι - λαν



θα - - νου πα - σας τας αν - τα - πο - θο - - σεις αυ - - του etc.

Cette fraction de psaume suffira pour donner une idée de la façon dont peuvent s'exécuter ces chants rythmés. La précédente mélodie, soutenue par un ison à voix très modérée est très pieuse; et si l'on a soin de bien faire ressortir les syllabes accentuées, elle est du plus bel effet.

Ὁ Μονογενής (simple)

2



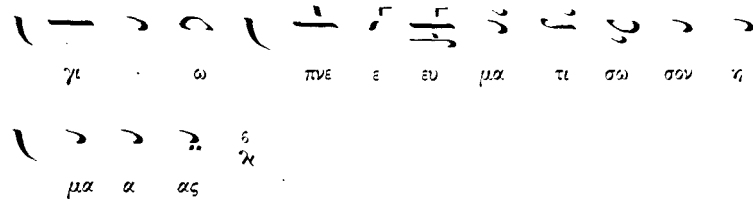
Ο μο - νο - γε - νης Υι - ος και λο - γος του

θε - ου α - θα - να - τος υ - παρ - χων και κα - τα - δε - ξα - με  
 νος δι - α την η - με - τε - - ραν σω - τη - ρι - - αν σαρ - κω  
 θυ - ναι εκ της α - γι - ας θε - ο - το - κου και α - ει παρ  
 θε - νου Μα - ρι - ας α - τρε - πτως ε - ναν - θρω - πη - σας σταυ -  
 ρω - θεις τε χρι - στε ο θε - ος θα - να - τω θα - να - τον πα -  
 τη - σας εις ων της α - γι - ας τρι - α - - - - - θος συν -  
 δο - ξα - ζο - με - νος τω πα - τρι και τω α - γι - ω πνευ μα  
*Lento*  
 τι σω - - - - - σου η - μα - - - - - ας.

Ὁ μονογενής. (4<sup>ème</sup> ton Legetos)

2) <sup>bis)</sup> <sup>1<sup>er</sup> ton</sup>  $\chi$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   $\cup$   
 0 μο νο γε νη ης Υι

ος και λος του θε ου α θα να τος  
υ πα α αρ χων και κα τα θε  
ξα με νος θι α την η με τε ραν σο  
τη ρι ι ι αν σαρ κω θη ναι  
εκ της α γι ας θε ο το ο ο  
κου και α ει παρ θε νου Μα ρι ας α  
τρε ε ε πτως ε ναν θρω πη η η  
σας σταυ ρω θεις τε χρι στε ο θε  
ος θα να α α τω θα να τον πα  
τη η η σας εις αν της α γι ας  
τρι α α α θος συν δο ξα  
ζο με ε νος τω πα τρι και τω α



Traduction.

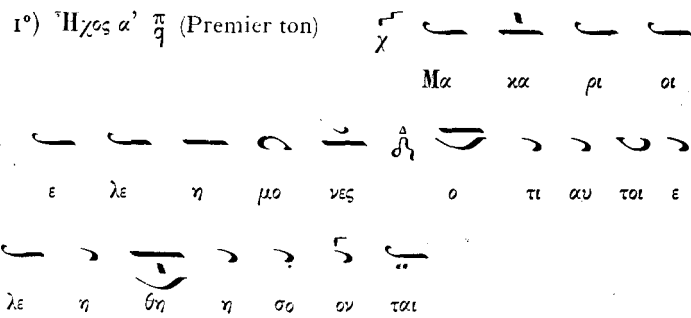
Ο μο - νο - γε - νης Υι - ος και λο - γος του θε - ου  
α - θα - να - τος υ - - - παρ - χων και κα - τα - θε - ξα - -  
με - νος δι - α την η - με - τε - ραν σω - τη - - ρι - - αν  
σαρ - κω - θη - ναι εκ της α - γι - ας θε - ο - - - το - κου και  
α - ει παρ - θε - ου Μα - ρι - ας α - - - τρεπ - - - τως εν αν - -  
θρω - πη - σας σταν - ρω - θεις τε γι - στε ο θε - ος θα -  
να - - τω θα - να - τον πα - - τη - - σας εις ου νη της



α - γι - ας τρι - - α - - θος συν - δο - ξα - ζο - με -  
 νος τω πα - τρι και τω α - γι - ω πνευ - - 'μα - τι  
 σω - - σον η - μας

3. Makarismi. Nous donnons une *béatitude* dans chacun des tons.

1°) Ἦχος α' π' (Premier ton)



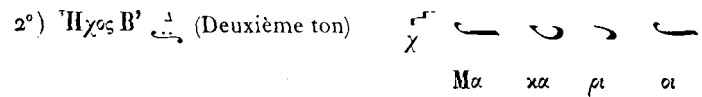
Μα κα ρι οι  
 οι ε λε η μο νες ο τι αυ τοι ε  
 λε η θη η σο ον ται

Traduction.



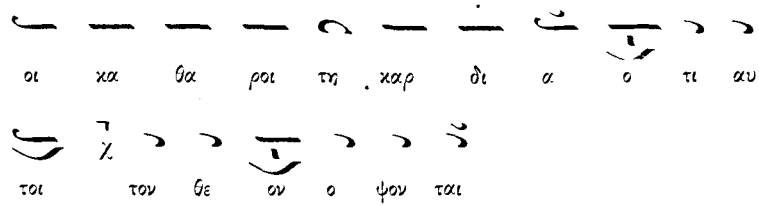
Μα - κα - ρι - οι οι ε - λε - η - μο - νες ο - τι  
 Lento  
 αυ - οι ε - λε - η - θη - - - σον - - - ται

2°) Ἦχος Β' (Deuxième ton)

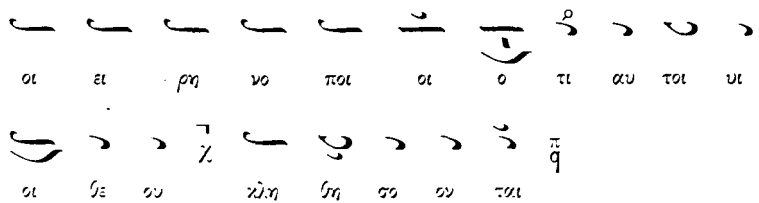
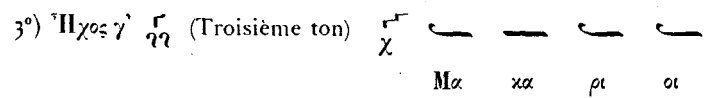


Μα κα ρι οι





Traduction.



Traduction.



4<sup>o</sup>) Ἦχος δ' 6 (quatrième ton)

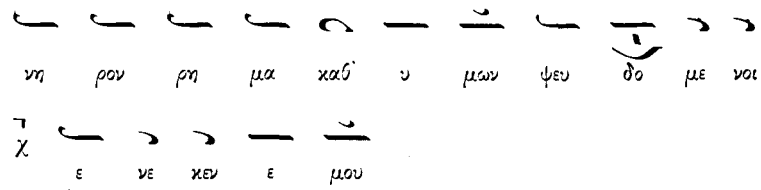
Μα κα ρι οι  
 οι δε δι ωγ με νοι ε νε κεν δι και  
 ω συ νης ο τι αυ των ε στιν η θα  
 σι λει α των ου ρα νων

Traduction.

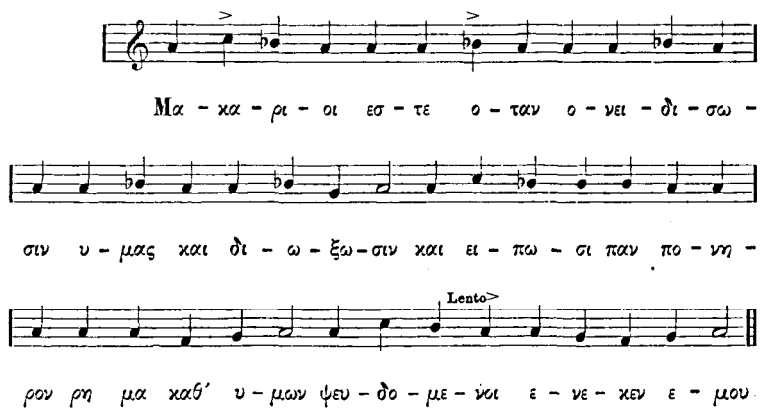
Μα - κα - ρι - οι οι δε - δι - ωγ - με - νοι ε - νε - κεν  
 δι - και - ω - συ νης ο - τι αυ - των εσ - τιν η θα -  
 Lento  
 σι - λει - α των ου - ρα - νων

5<sup>o</sup>) Ἦχος λ' 8 (Cinquième ton)

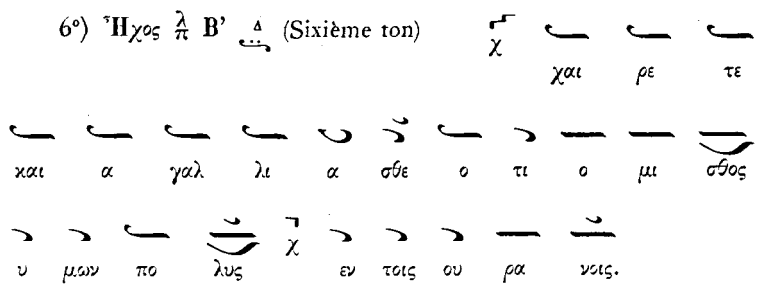
Μα κα ρι οι  
 ε στε ο ταν ο νει δι σω σιν υ μας  
 και δι ω ξω σιν και ει πω σι παν πο



Traduction.

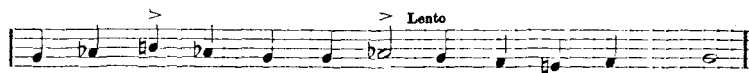


6°) Ἦχος λ' Β' (Sixième ton)



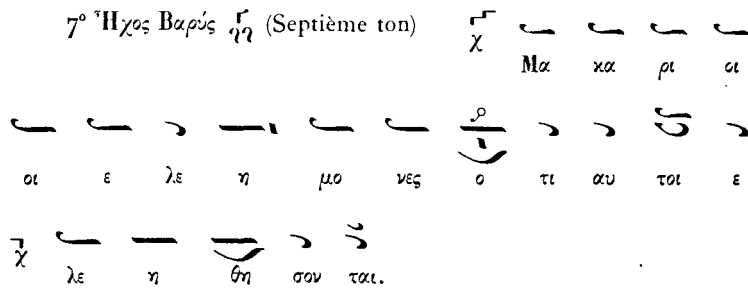
Traduction.





ο μι - σθος υ - μων πο - λυς εν τοις ου - ρα - - νοις

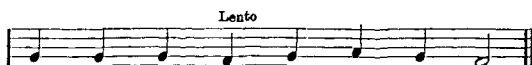
7<sup>ο</sup> Ἦχος Βαρύς ρ' (Septième ton)



Traduction.

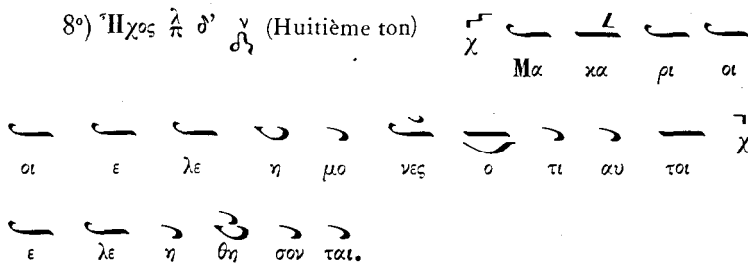


Μα - κα - ρι - οι οι ε - λε - η - μο - νες ο - τι



αυ - τοι ε - λε - η - θη - σον - ται

8<sup>ο</sup> Ἦχος λ' δ' (Huitième ton)



Traduction.



Μα - κα - ρι - οι οι ε - λε - η - μο - νες ο -



τι αυ - ται ε - λε η - θη - σον - ται

4. *Eisodon ou Entrée.*

Ψαλμ (Deuxième)

Δε ευ τε προ σκυ

νη σω μεν και προ σπε σω ω μεν χρι στω

σω σον η μα ας Υι ε ε Θε ου ο α

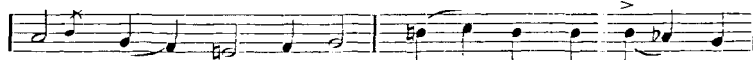
να στα α α ας εκ νε κρων ψα α

αλ λον τας σι αλ λη λου ου ι α.

Traduction.



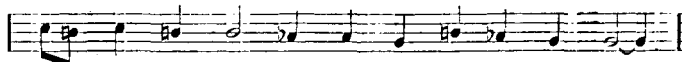
Δευ - - τε προ - σκυ - νη - - - σω - μεν και προ -



σπε - σω - - - μεν Χρι - στω σω - - σον η - μα - ας Υι



ε Θε - ου ο α - να - στα - α - α - ας εκ νε - κρων



ψα - αλ - λον - τας σι αλ - λη - λου - ι - α

5. Trisagion.

Ἦχος — (Deuxième)

Α γι ος ο θε

ε ο ος Α α γι ος ι σχυ υ ρος Α

γι ος α θα να τος ε λε η σου η

(se chante trois fois)

μας Δο ξα Πα τρι και Υι ω

και α γι ω Πνε ε ευ μα τι Και

νυ και α ει και εις τους αι ω νας των

αι ω νων α μην Α γι ος α

θα να τος ε λε η σου η μας Le Diacre :

Δυ να μιν Le chœur :

ος Α γι ος ι σχυ ρος Α γι ος α

θα να τος ε λε η σου η μα α ας.

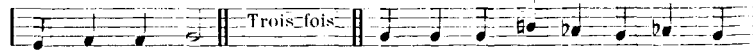
Traduction.



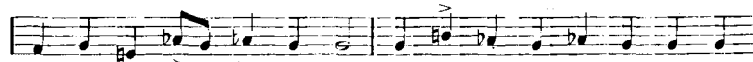
A - - γι - ος ο θε - - - ος Α - - γι - ος



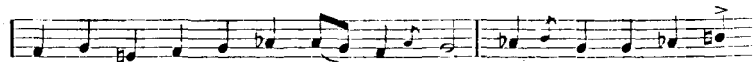
ι - σχυ - - - ρος Α - - γι - ος α θα - να - τος ε - λε



η - σου η - μας Δο - ξα Πα - τρι και Υι - ω και



α - γι - ω . Πνευ - - μα - τι Και νυν και α - ει και εις τους



αι - ω - νας των αι - ω - νων α - - μην Α - - γι - ος α - θα



να - τος ε - λε - η - σου η - μας Α - γι - ος ο θε - ος



Α - γι - ος ι - σχυ - ρος Α - γι - ος α - θα - να - τος ε - λε -



η - σου η μας


6. Alleluia. Evangile.

Ἦχος Β' Δι' Αλ λη λου ι α αλ λη λου


ι ι ι α αλ λη λου ου ου ι

α α α α α.

Traduction.



Αλ - λη - λου - ι - α    αλ - λη - λου    ι - - - - α    Αλ



λη - λου - ου - - ι - - α

Le Prêtre.



σο φι α    ορ θι α    κου σω μεν του α γι



ου    Ευ αγ γε λι ου ει ρη νη πα - σι

Le Chœur.



και τω πνευ μα τι σου

Le diacre chante l'Evangile en récitatif. Les inflexions sur les finales, sont laissées à son initiative. L'Evangile terminé, le peuple répond.



Δο ξα σοι Κυ ρι ε δο ξα σοι

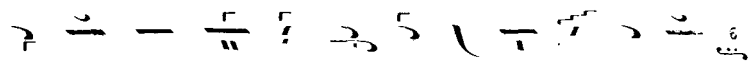
7. Chérubikon.

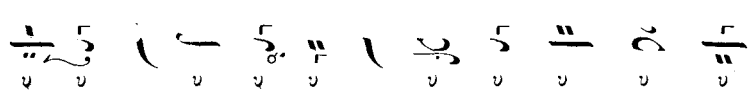
Ἦχος λ' νη    —    —    —    —    —    —

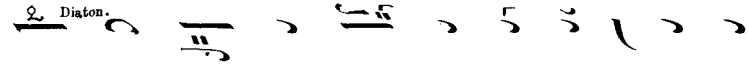
Οι    τα    χε    ε    ε    ε    ε

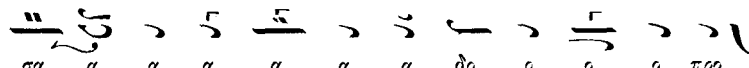


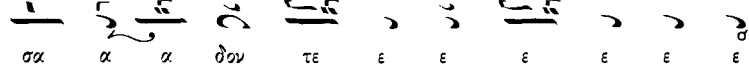


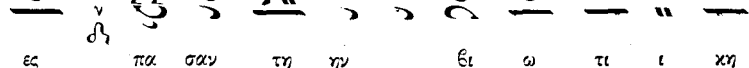
  
 α α α α α η ι ο ο ο ον

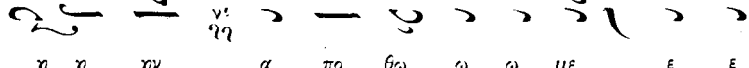
  
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

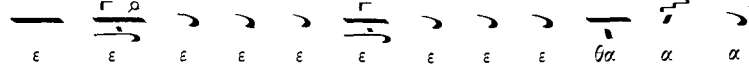
2. Diaton.  
  
 υ υ υ υ υ υ υ μων προ ο

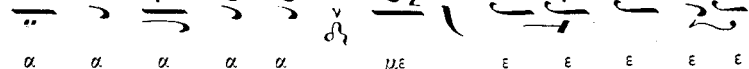
  
 σα α α α α α α ο ο ο προ

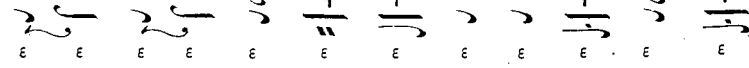
  
 σα α α οον τε ε ε ε ε ε ε

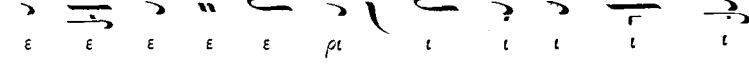
  
 ε πα σαν τη ην ει ω τι ι κη

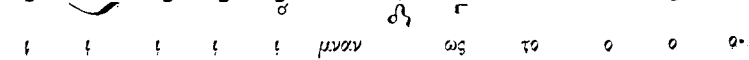
  
 η η ην α πο θω ω ω με ε ε

  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε α α α

  
 α α α α α με ε ε ε ε ε

  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

  
 ε ε ε ε ε ρι ι ι ι ι

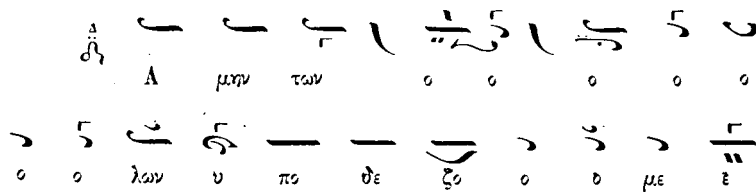
  
 ι ι ι ι ι μων ε ο ο ο ο



Le chœur s'arrête à cet endroit, et c'est alors qu'a lieu la grande procession, pendant laquelle on porte solennellement le pain et le vin qui doivent servir au sacrifice. C'est pendant cette procession que, le diacre d'abord, puis le prêtre chantent :



Le chœur continue alors le chant interrompu du *chéroubikon*, après avoir d'abord répondu : *αμην*.



νοι οι αι ταις α/ γε ε λι ι  
 α/ γε ε λι και αι αι αι αι αις  
 α ο ρα α α τω ω ω ω ω ω  
 ω ως οα ρυ φο ρου ου με νον τα  
 α α ξε ε σι ι εν αλ λη λου ου  
 ι α α α α α α α α α  
 α α α α α α α α α α α  
 α α

Traduction. (Transposition de *do* en *fa*)

Οι τα χε - - - - -  
 ρου - - - - - ε χε - - ρου - - ει - -

[illegible]

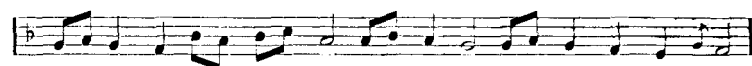
31



υ - - - - -



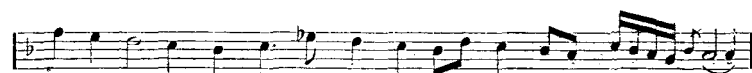
- - - υ - μνον προ - σα - - - - - δο



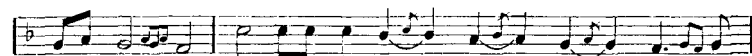
- - προ - σα - - - - - δον τε - - - - - ες



πα - σαν την βι - ω τι - - - - - κη - - - - - ην α - πο - θω -



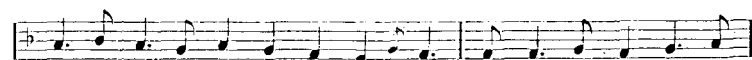
- - με - - - - - θα - - -



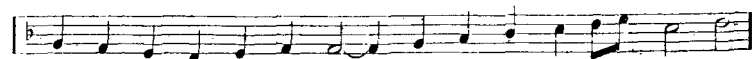
- - - - - με - - - - -



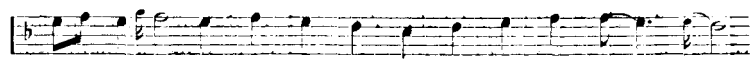
- - - - - ρι - - -



- - - - - μναν ως το - - - - -



- - - - - ον βα - - - - - σι - - - - - λε -



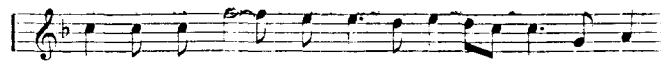
----- α -----



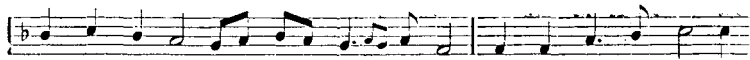
Le diacre chante le πάντων ἕμνων . . .

-----

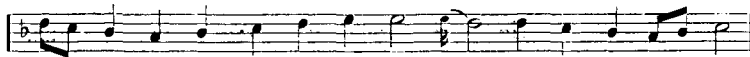
Le Chœur continue :



Α - μνην, των ο ----- λων υ - πο -



δε - ξο ----- με ----- νοι ----- ταις αγ γε ----- λι



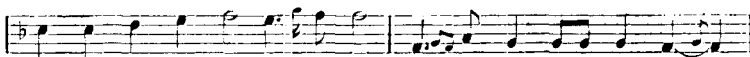
----- αγ - γε - ----- λι ----- και ----- αις



α - ο ρα ----- τωι ----- ως



θα - ρυ - ρο - ρου ----- με - νον τα ----- ξε ----- σι ----- εν



αλ - λη - λου - ι - α -----



-----

Ce chérubikon est l'abrégé d'un chérubikon beaucoup plus long, chanté chez les grecs. D'ailleurs, en général, tous les chants que nous donnons ici sont adaptés à la longueur des offices tels qu'ils se font au séminaire grec de S<sup>te</sup> Anne à Jérusalem.

8. *Baiser de paix.*

Le Diacre.



Α γα πή σω μεν αλ λη λους, ι να εν ο μο



νοι α ο μο λο γη -- σω μεν.

Le Chœur.

Πα τε ε ρα Υι ον και

Α α γι ο ον Πνευ ευ ευ μα

τρι α θα ο μο ου σι ον και α χρι ρι

στο ο ον

Traduction.



Πα - τε - ρα, Υι - ον, και Α - - - γι - ον Πνευ -



- - μα, τρι-α-θα ο-μο-ου-σι-ον και α-χρι-ρι-στο - - ον.



9. Préface

Le Diacre

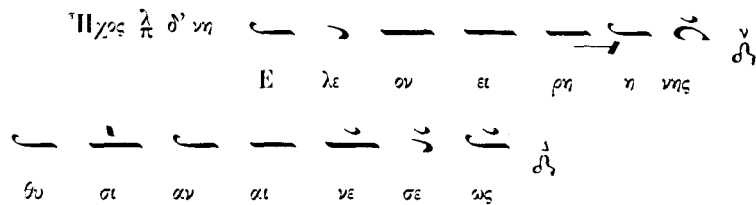


Στάμεν καλώς στω μέν με τα φε σου προσχω

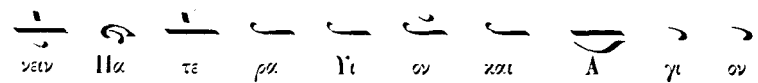
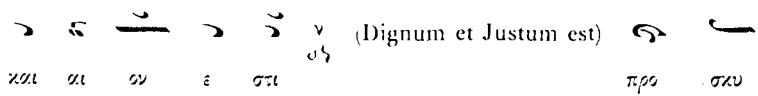
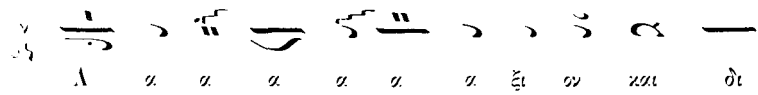
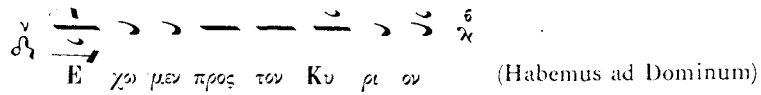
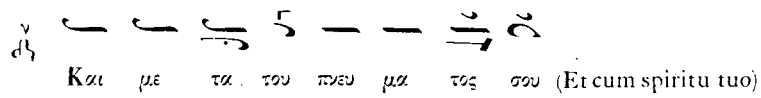


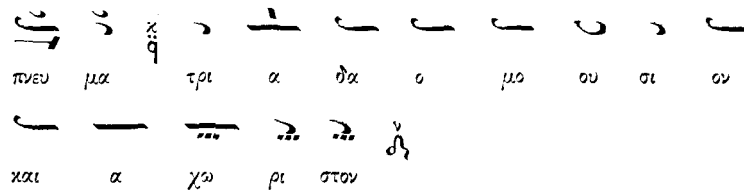
μέν την α γι αν α να φε ραν εν ει ρη νη προσφε ρειν.

Le Chœur.



Suit le dialogue entre le prêtre et le peuple; il est identique à celui de l'Eglise latine; nous donnons seulement les réponses du peuple.

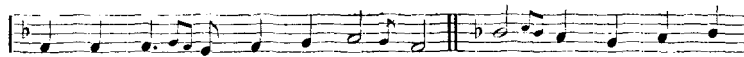




Traduction.



Ε - λε - ον ει - ρη - νης, θυ - σι - αν αι - νε - σε - ως.



Και με - τα του πνευ - μα - τος σου. Ε - - χο - μεν προς τον



Κυ - ρι - ον. Α - - - - - ξι - ον και δι - και - - ον

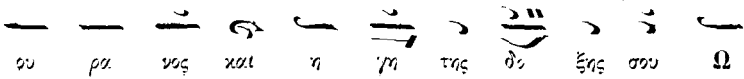
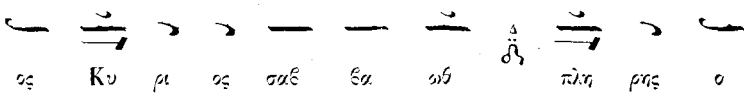
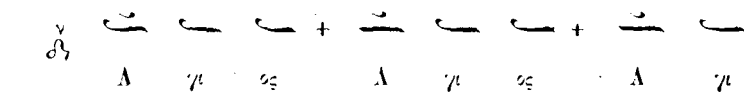


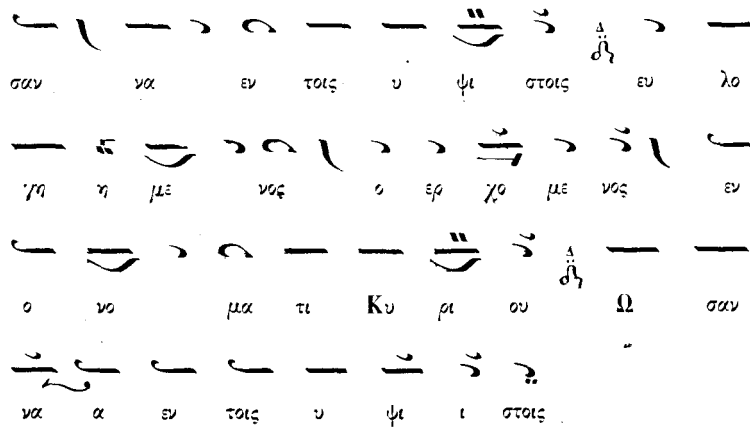
ε - στι προ - σκυ νειν πα - τε - ρα Υι - ον και Α - γι - ον Πνευ -



- - μα. τρι - α - θα ο - μο - ου - σι - ον και α - χω - ρι - στον.

10. Sanctus (Ἅγιος)

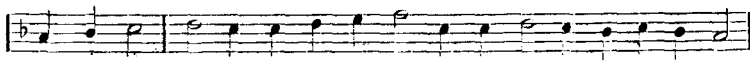




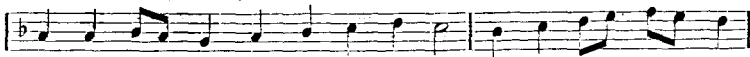
Traduction.



Α - γι - ος, Α - γι - ος, Α - γι - ος Κυ - ρι - ος



Σαβ-θα-ωθ· πλη-ρης ο ου-ρα-νος και η γη της δο - ξης σου·



ω - σαν - να εν τοις υ - ψι - στοις. Ευ - λο - γη - με - νος



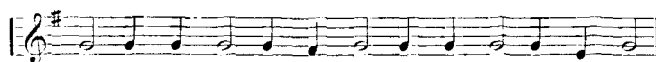
ο ερ - χο - με - νος εν ο - νο - - μα τι Κυ - ρι - ου·



ω - σαν - να εν τοις υ - ψι - - στοις.

10<sup>bis</sup> Consécration.

Chant ordinaire

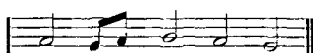


Λα βε τε, φα γε τε του το μου ε στι το σω

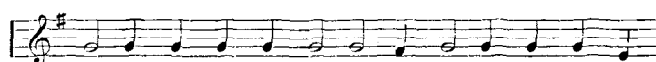


μα, το υ περ υ μων κλω με νον εις α γε σιν α μαρ τι ων.

Le Chœur.



A - - - - - μην



Πι ε τε εξ αυ του παν τεξ, του το ε στι το



αι μα μου, το της και νης δι α θη κης, το υ περ υ μων

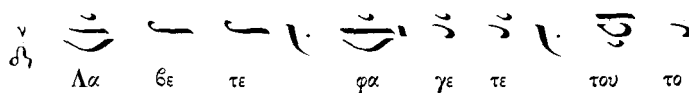


και πολ λων εκ χυ νο με νον εις α γε σιν α μαρ τι ων.

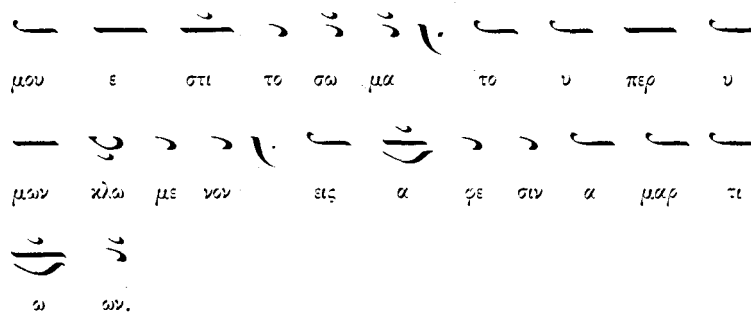
Le Chœur. Ἀμήν.

Inutile de faire remarquer que pour ces paroles de la Consécration, chaque prêtre les chante à sa manière, se rapprochant plus ou moins de la mélodie ci dessus.

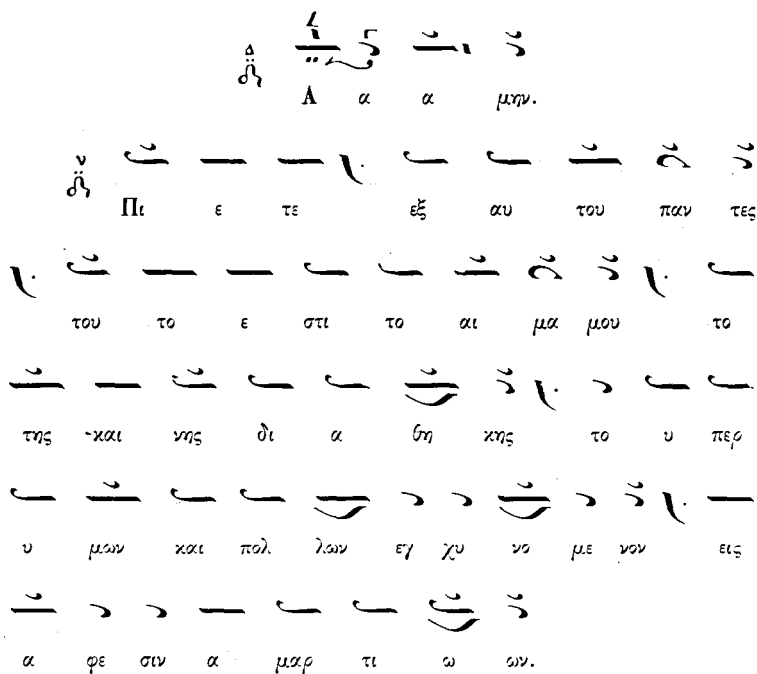
Chant plus solennel pour les fêtes. Communiqué d'Alep.



Λα βε τε φα γε τε του το



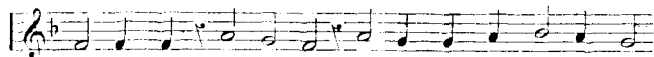
Le chœur



Le chœur:



Traduction.

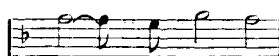


Αα-βε-τε φα-γε-τε του-το μου ε-στι το σω



μα το υ-περ υ-μων κλω-με-νον εις α-φε-σιν α-μαρ-τι-ω-ων.

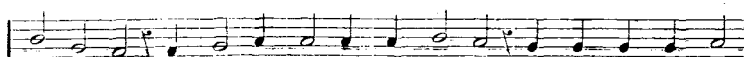
Le Chœur:



Α - - - - - μιν.



Πι-ε-τε εξ αυ-του παν-τες του-το ε-στι το



αι-μα το υ-περ υ-μων και συ-να-γ-η συ-να-γ-η το υ-περ υ-μων



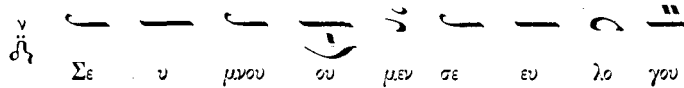
και πολ-λων εκ-χυ-νο-με-νον εις α-φε-σιν α-μαρ-τι-ω-ων.

Le Chœur:



Α - - - - - μιν.

11. Le chœur continue:



Σε υ μιν ου μεν σε ευ λο γου

ου ου ου μεν σοι ευ χα ρι στου μεν Κυ  
 υ ρι ε και δε ο με θα α α α  
 σου ο Θε ο ο ο ο ο ο ο ο ο  
 ο ο ος η μω ων.

Traduction.

Σε υ - μνου - μεν σε ευ - λο - γου - - - - - μεν  
 σοι ευ - χα - ρι - στου - μεν Κυ - - - ρι - ε και δε - ο - με - θα -  
 - - - σου ο Θε - ο - - - - -  
 - - - - - ος η - μω - ων.

12 Ἀξιόν ἐστιν.

Ἦχος 6' (Deuxième ton suivant l'échelle du sixième).

Α ξι ον ε στιν ος α λη θως




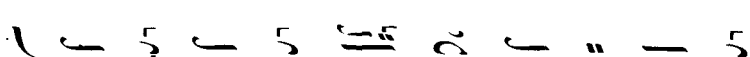

μα κα ρι ζειν σε την θε ο το κον  
 την α ει μα κα ρι στον και πα  
 να μω μη των και μη τε ε ε ε ρα του  
 θε ου η μων την τι μι ω τε ε  
 ραν των χε ρου θιμ και εν δο ξο τε ραν  
 α συγ κρι ι τως των Σε ρα θιμ την α  
 δι α ρθο ρωξ Θε ον Λο γον τε κον σαν  
 την ον τως θε ο το κον σε με γα α  
 λυ νο μεν.

*Autre ton plus solennel.*

Πχος λ δλ Νη (huitième) Α ξι ον ε σπιν  
 ω ωξ α α λη η θω ω ωξ μα κα



ρι ι ι ζει εν σε ε την θε ε  
 ο το ο ο οκ ον την α ει μα κα  
 ρι ι στο ον και πα να μω ω μη  
 το ο ον και μη τε ε ε ε  
 ρα α του ου Θε ου ου η η μω  
 ον την τι μι ω τε ε ε ε ρα αν  
 τον εχ ε ρου ου εχ ι ιμ και εν δο  
 ο εχ ο τε ε ε ε ε ρα α αν  
 ον αν σου κρι ι ι ιω ως τον Σε  
 ε ρα α ρι ιμ την α δι α  
 ο ο ο ο ο ρω ω ως Θε ον

  
 λο ο γο ον τε κου ου ου ου ου  
  
 σα α αν την ο ον τως θε ο  
  
 το ο ο ο ο κο ο ον σε ε ε  
  
 ε ε με ε ε γα λυ υ υ υ  
  
 νο ο ο ο με ε ε ε εν.

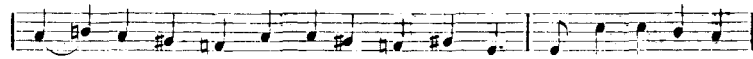
Traduction.

2<sup>e</sup> ton; échelle du 6<sup>e</sup>.

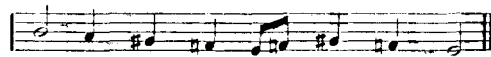
  
 Α - ξι - ον ε - σιν ως α - λη - θως μα - κα - ρι - ζειν  
  
 σε την θε - ο - το - κον την α - ει μα - κα - ρι στον και πα  
  
 να - μω - μη - τον και μη - τε - - - - - ρα του Θε - ου η - μων  
  
 την τι - μι - ω - τε - - - - - ραν των χε - ρου - βιμ και εν - θο - ξο -



τε-ραν α - συλ-χι - - τως των σε - ρα - ριμ την α - δι - α -



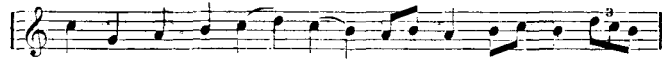
ως - ρως θε - ου Αο-γον τε - κου - - σαν την ου - τως θε - ο -



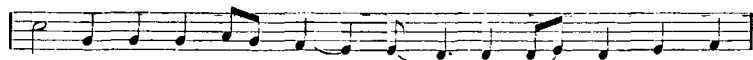
το - κον σε με - γα - - λυ - νο - μεν

*Autre chant plus solennel.*

8<sup>e</sup> ton en do.



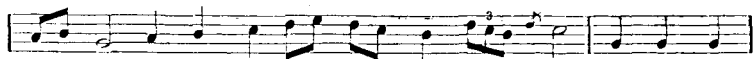
Α - ξι - ου - ε - στιν ως α - - λη - - ρω - -



ως μα - κα - ρι - - ζειν σε την θε - - ο - -



το - - - - - κον την α - ει μα - κα - ρι - - στον



και πα - να - μω - - - μη - - - ος - - ου και μη - τε -



- - - - - ρα του Θε - - ου η - - -



μων την τι - μι - ω - τε - - - ρα - αν των χε - -

σου - θει - ιμ και εν - θο - - ξο - - τε - - - - -  
 - - - ρα - αν α - συλ - κρι - - - - - τως των  
 σε - - - ρα - - - φι - ιμ την α - θι - α - φθο - - - - -  
 - - - ρως Θε - ον λο - - - γο - ον τε - κου - -  
 - - - - σα - αν την ον - τως θε - ο - το - - - - -  
 - - - κο - ον σε με - - - γα - λυ - - -  
 - - - νο - - - - με - - - - εν

13 Kinonikon.

On en trouve un pour chaque jour de la semaine; nous prenons celui du Samedi.

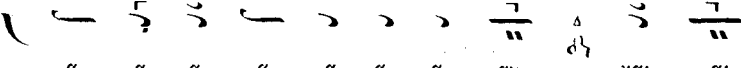
Ἦχος ᾠδῆς πα (Cinquième)

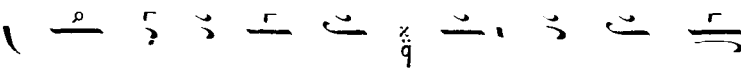
Μα κα α α α α


α α α α α α α α α α α

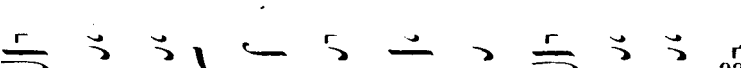
α α α ρι ι ι ι ι ι ι ι μα  
 χα α α α α ρι ι ι οι οι  
 οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι οι  
 ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου  
 ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου  
 ου ους ε ξε ε ε λε ε ε ε ε  
 ε ε ε λχ ε ε ε ε ε ε ε  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 ε ξε λε ε ε ξω ω ω ω ω ω  
 ω ω ω ω ω ω και αι αι αι  
 προ ο σε ε λα α α α α α α


α α εου ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου Ky  
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
 ρι ι ι ε ε ε ε ε ε και τθ  
 μη μο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο  
 ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο ο  
 ου υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
 υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ  
 π q ου ου ου ου ου ου ου ου ου ου  
 ο ο ο ο ο ου και το μη μο ο  
 ου υ υ υ υ ο ο ο ο ου ου ου ου  
 ω ω ω ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε


  
 α α α α α α α αυ δ και α


  
 γε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

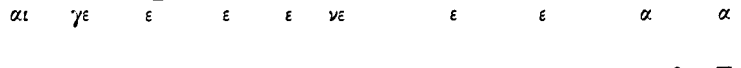
  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

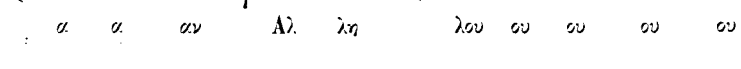
  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

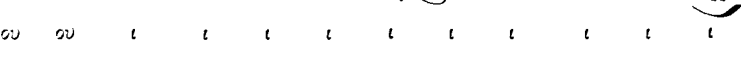
  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε ε

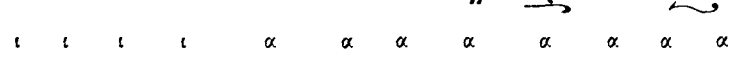
  
 ε ε ε ε ε ε ε ε ε και α

  
 α γε ε ε ε ε ε ε α α

  
 α α αυ Αλ. λη λου ου ου ου ου

  
 ου ου ι ι ι ι ι ι ι ι ι ι

  
 ι ι ι ι α α α α α α α α

  
 α α α α α α α α α α.

Traduction.

5<sup>e</sup> ton



Μα - χα - - - - -



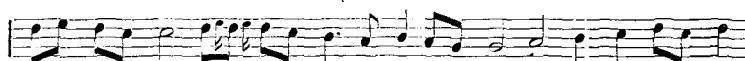
- - - - - ρι - - - - -



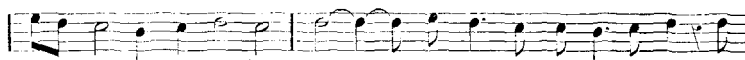
- - - μα - χα - - - - - ρι - ρι - - - - -



- - - - - ου - - - - -



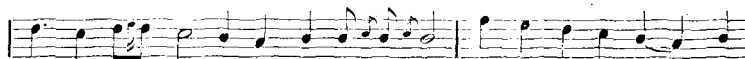
- - - - - ους ε - ξε - - - - - λε -



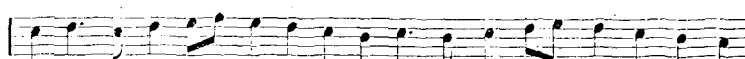
- - - - - ξω - - - - -



- - - - - και προ - σε -



- - - - - λα - - - - -

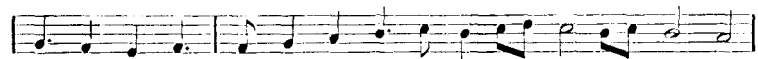


- - - σου - - - - -

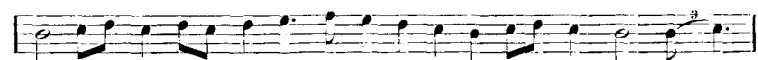




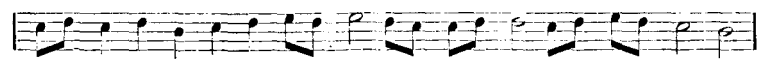
Κυ - - - - - ρι - - ε -



- - - - - και το μνη-μο - - - - -



- - - - - ου - - - - -



- - - - - νο - - - - -



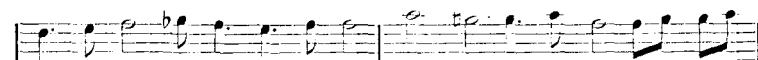
- - - - - ου και το μνη-μο - ου - - νο - - - - -



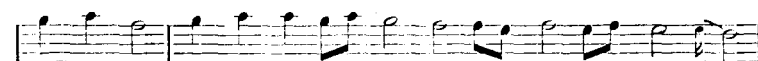
ου αυ - τω - - ου εις γε - - νε - - - - -



- - - - - εις γε - - νε - α - - - - - αυ



και γε - - - - -



- - - - -

- και γε νε α -  
 αν Αλ - λη - λου α -  
 α.  
 α.

14 Dans la messe de S<sup>t</sup> Basile, au lieu de chanter l'Ἀξιόν ἐστιν, on chante le morceau suivant:

Ηχος γ' γ  
 Ε πι σοι χαι αι αι αι αι αι  
 ρει κε χα ρι τω με ε ε ε νη η  
 πα σα η κτι ι ι σις α αλ γε ε  
 ε ε λω ων το ο ου υ στη η μα



σην μή η τρα αν θρο ο νον ε ποι οι οι  
 οι οι σε ε και την σην γα στε  
 ε ε ε ρα πλα τυ τε ε ραν ου  
 ου ρα νω ω ων α πειρ γα α σα α  
 α το ε πι ι σοι χαι αι αι αι  
 αι αι αι αι ρει κε χα ρι ι τω  
 με ε ε νη πα σα η κτι ι  
 ι σις δο ο ο ο ο ο ο ο ξα α σοι  
 οι οι οι οι.

Traduction.


3<sup>e</sup> ton

E - πι σοι χαι - - - - - ρει κε

- χα - ρι - τω - με - - - - νη      πα - - σα   η   κτι - - - σις

αγ - - - γε - - - - λων το συ - - -

- στη - - μα και αν - - θρω - - - πων το γε - - νος


  
 η - γι-α-σμε - - - - νε να - - ε και

πα - - - - - ρα - δει - σε λο - - - - - γι - - - - -

κε παρ - θε - νι - κού κα - - - - αυ χη - μα

[illegible]

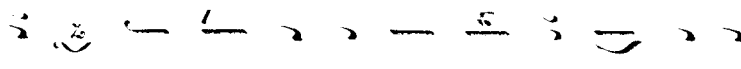
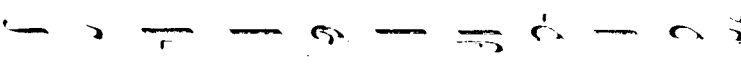
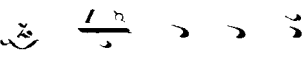
και παι - - δι - ου 'ε - - - - - γο - - - - - γεν

ο προ - - αι - - ω - νων υ - παρ - χων

Ἡ ἑξῆς ἔστι πρῶτη (Cinquième) ἡ ἑξῆς ἔστι πρῶτη

Κα      τςυ      ςυυ      θη      τω

[illegible]

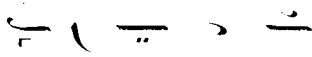
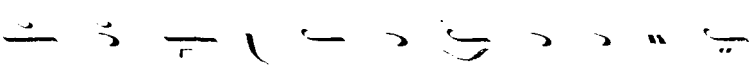

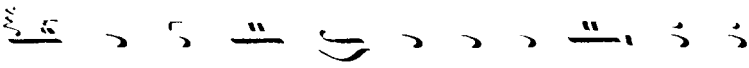
  
 μα ε γω τι ο ο ου σου ε παρ σις  
  
 τω ου χει ρων μου ου σι ι ι ι α  
  
 ε απε ρι νη.

Traduction.

5<sup>e</sup> ton

  
 Κα-τεν-θεν-θεν-τω η παρ-θεν-χει μου ως ου - αι - -  
  
 - - α - μα ε - γω - τι - ο - - - ου σου ε - παρ - σις τω  
  
 χει - ρων μου ου - σι - - - - α ε - απε - ρι - νη.

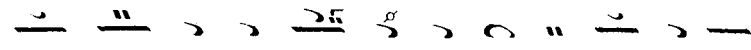

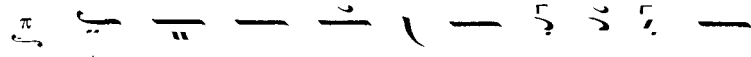
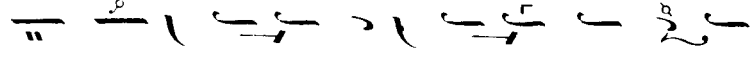
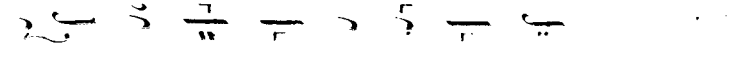
16. A la messe solennelle des présanctifiés.

Ηχος Α πα (Sixième)   
 Νε χει ε ε  
  
 ε Νε ου ου ου ου ου ου ου αι  
  
 αι αι αι αι αι αι αι ου να α α α  
  
 α α α α α α α α α α αι αι



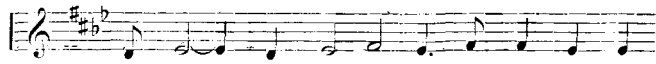


ρε ευ ε ται αι αι αι αι αι αι  
ο βα σι ο βα α σι ι λε ε  
χε ε ε ε ε ε ε ε χε ε ε ε  
ε ε ε ε ες τη ης ος ο ο ξη η  
η η η η ης ι ου ου ου ου  
ου σι α μν υ υ σι κη η η  
η η τε ε ε ε τε ε ε ε ε  
λει ω με νη ος ρω φο ρει ει ται αι  
αι αι αι αι αι πι σται και πο  
θω προ ο σε ε ε ε ε ε ε ε  
ε ε ελ θω ω πο θω προ σελ θω  
ω με ε ε ε ε ε ε εν ι

  
 νη με τω ο χη οι ζω οι γε αι α  
  
 η ι ι ου ελ νω οι οι με ε ζω α  
  
 Α α αλ λη του ου ι ι ι  
  
 ι ι α α α α α α α α  
  
 α α α α α α α α

Traduction.

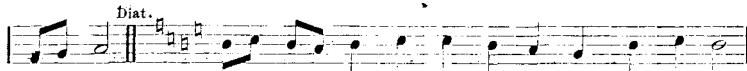
6<sup>e</sup> ton



Νε χε - - - - - Νυ - - - - -



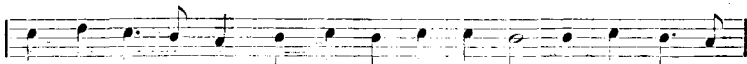
- - - ου αι - - - - - ου - να -



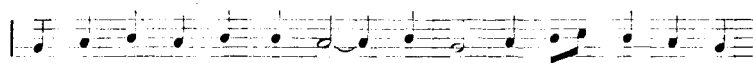
- - - - - μετ



- - - - - εις των ου - ρα - των ου - ρα - - να



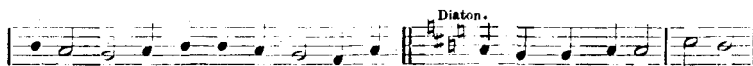
- - - - - χω -



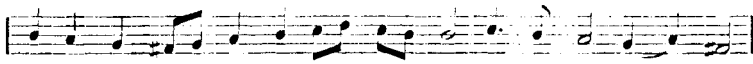
- - - - - τω σου



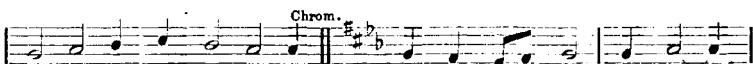
- ρα - νω - - - - - ων σου - - -



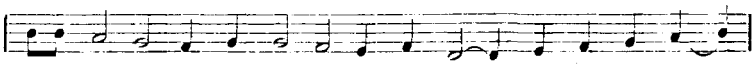
- - - - - εν γι - - - - - εν γι - - - - - μι - - - - -



- - - - - εν α



ο ρα - - - - - τω - - - - - ως λα - τρε -



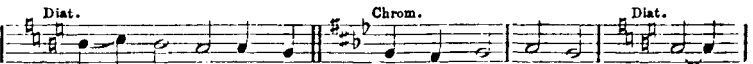
- - - λα - τρε - σου - - - - - σε - - - - - εν



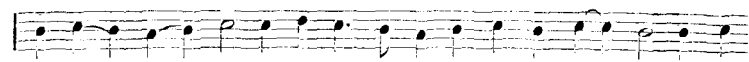
ι - - - - - σου - - - - -



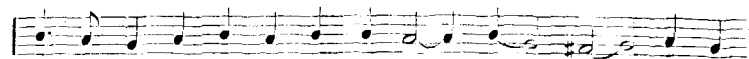
- - - - - λα ει - - - - - εις - πο - ρευ -



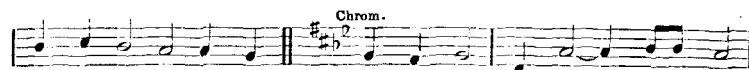
- - - ε - - - - - ται - - - - - ο βα - - - - - σε -



ο βα - σι - λε - - - - -



- - - - - εως της θο -



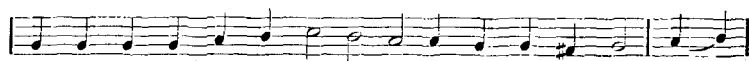
- - - ξη - - - - - ης ι - θου - - -



θυ - σι - - α μυ - - - - σι - - - - - κη - - - -



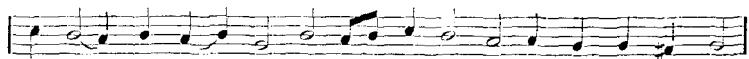
- τε - - - τε - - - - - λει - ω - με -



νη θο - ρυ - φο - ρει - - - - - ται - - - - - πι -



σαι και πο - θω προ - σι - - - - -



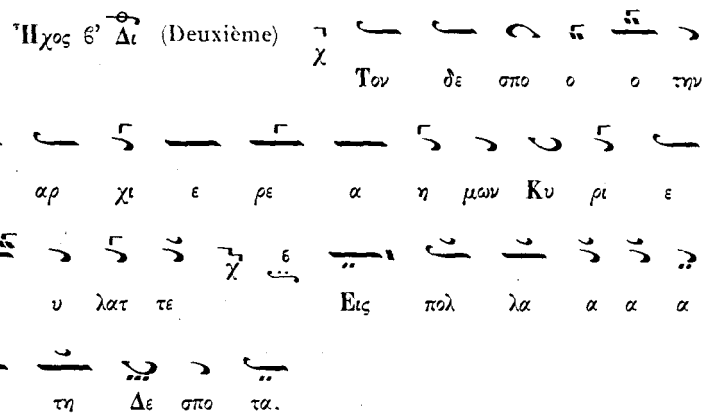
ελ - θω πο - θω προ - σελ - θω - - - με - - - - - εν



ι - να με - το - - - - - χαί - - - - - ζω - ης αι - ω - νι - - -



17 Pendant la bénédiction de l'Evêque:



Traduction.



*Divers tropaires.*

18 Κοντάκιον de la fête de Noël.

Ἦχος γ' πα  
 γ. Π παρο θε νος ση με  
 ρου του υ πε ρου σι ου τι ι ι κτει  
 και η γη το σπη λαι ου τω α προ  
 σι τω προ σα α α γει Α αγ γε  
 λαι με τα ποι με ε ε νων δο ξο λο  
 γου ου ου σι Μα γαι δε με τα Α  
 στε ε ε ε ρος ο δαι πο ρου ου ου  
 σι δι η μαξ γα ο ε λεν νη θη παι  
 δι ου γε ου ο προ αι ω νων Θε  
 γ. ο ο ο ος.

3<sup>e</sup> ton



II παρ-θε - - νος σι - με - ρον τον υ - πε - ρου-σι -  
 ου τι - - χται και η γη το σπη - λαι - ου τω  
 α - προ-σι - τω προ-σα - - - χει αγ - γε - λαι με -  
 τα ποι-με - - - νων θω-ξω - λω - γου - - - σι  
 Μα - γροι θε με-τα α-στε - - - ρος ο-θαι-πο - ρου -  
 - - σι δι η - μας γαρ ε - γεν - νη - - θη παι - δι - ον  
 νε - ον ο προ - αι - ω - νων Θε - ο - - - - - ρος.

19 Pour la fête de l'Annonciation.

Πζζζ  $\frac{7}{8}$  δζ Νη (huitième) — — — — —

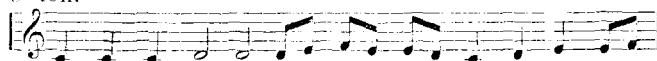
Τη υ περ μα χω

στρα α τη η γω τα νι κη τη η

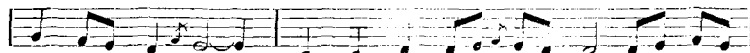
ρι ι α ως λυ τρω θει ει ει σα  
 τω ον θει ει νων ευ χα ρι στη  
 η ρι ι α α να χα ρω σοι η  
 πο λις σου ες ο το κε αλ λως ε  
 ε ε χου σα α το ο καρ τος α  
 προ σμα α χα η τον εκ παν τω ον  
 με κιν θυ νων ε λευ ες ος ο σου ι να  
 κρα α α ζω ω σοι χα ρε νυ υμ φη  
 α νυ υμ φε ευ τε ε ε ε ε ε ε ε.

Traduction.

8<sup>e</sup> ton.






























Τη υ - περ-μα-χω σ-κα - τα - ια τα κ - κη - τη

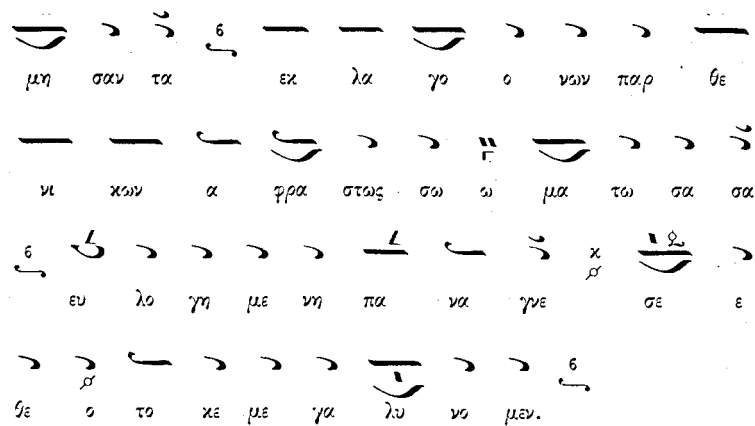


- ρι - - α ως λυ-τρω - θει - - σα των θει -



20. 8. Septembre.

Ὑ<sup>Θ</sup>χ<sup>Θ</sup>ς Β' πα' (Deuxieme)       
 Η του πρ<sup>ο</sup> η λι  
            
 ρω στη ρα του Θε ου ε ξα α να  
            
 λου τα σω μα τι κως η μιν ε πι δη



Traduction.

2<sup>e</sup> ton. (sixième sur βου)

Η τον προ-η-λι-ου ζω-στη-ρα τον Θε-ον  
 - ε - ξα - να - τει - λαν - τα σω - μα - τι - κως η - μιν ε - πι  
 δι - μη - σαν - τα εκ λα - γο - νουν παρ - θε - νι κων α - φρα  
 στως σω - μα - τω - σα - σα ευ - λο - γη - με - νη πα - να - γνε σε  
 θε - ο - το - κε με - γα - λυ - νο - μεν.

21. 14. Septembre.

Ἦχος λ' δ' Νη (Huitième)

Μυ στι κος ει θε ο  
το κε πα ρα δει σος α γε ωρ γη  
τως βλα στη σα σα Χρι στον υψ ου το του  
σταυ ρου ζω η φο ρον εν γη πε φυ  
του ουρ γη ται δε εν θρον δι ου νυν  
υ ψου με ε νου προ σκυ νου συν τες αυ  
τον σε με γα λω νο ο μεν.

Traduction.

8<sup>e</sup> ton

Μυ - στι - κος ει θε - ο - το - κε πα - ρα - δει - σος  
α - γε - ωρ - γη - τως βλα - στη - σα - σα Χρι - στον υψ' ου το του  
σταυ ρου ζω - η - φο - - - ρον εν γη πε - φυ - του - ουρ - γη - ται



δεν - δρον δι ου νυν υ - ψου - με - νου προ-σκυ - νουν -



τες αυ - τον σε με - γα - λυ - νο - μεν.

*Apolitikion.*

22 Ήχος Δι (Deuxième)

0 τε κα τη η

θες προς τον θα να τον η ζω η η α

θα α να τος το τε τον α δην ε

νε ε κρω σας τη α στρα πη της θε ο

τη τος ο τε δε και τους τε θνε

ω τας εκ των κα τα χθο νι ων α νε

ε στη σας πα σαι αι θυ να μεις των ε

που ρα νι ων ε κραυ γα ζον ζω ο

2<sup>e</sup> ton.

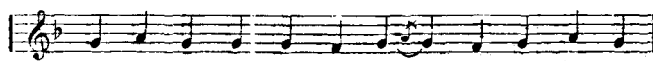
26

23 Ἦχος Γα (Septième)

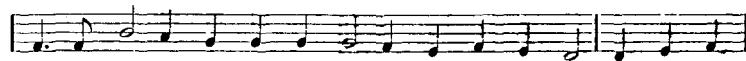
Κα τε λυ σας τω  
 σταυ ρω ω σου τον θα να τον η νε ω  
 ξας τω λη στη τον πα ρα δει σον των Μυ  
 ρο φο ρων τον θρη νου με τε θα λες και  
 ταις σοις Α πο στο λαις κη ρυτ τειν ε πε  
 τα ξας ο τι α νε στης Χρι στε ε ο  
 θε ος πα ρε χων τω κο σμω το με γα  
 ε ε λε ε ος.

Traduction.

7<sup>e</sup> ton.



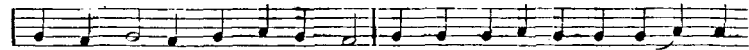
Κα-τε-λυ-σας τω σταυ-ρω σου τον θα-να-



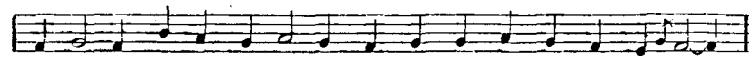
τον η-νε-ω-ξας τω λη-στη τον πα-ρα-δει-σον των μυ-ρο-



γο-ρων τον θρη-νον με-τε-θα-λες και τοίς σοις Α - πο-στο -



λοις κη-ρυτ-τειν ε - πε - τα-ξας ο - τι α - νε-στης Χρι-στε ο



Θε - ος πα - ρε-χων τω κο-σμω το με-γα ε - λε - - ος.

*Theotokion.*

24 Ἦχος λ' α' (Cinquième) Κε.

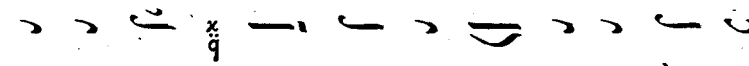
Χαι ρε πυ λη



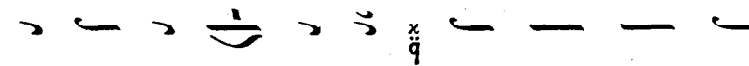
Κυ ρι ου η α δι ο θευ τος χαι



ρε τει χος και σκε ε πη των προ στρε χον



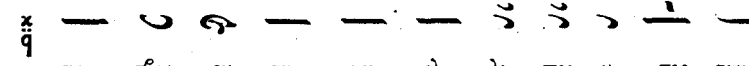
των εις σε χαι ρε α χει μα στε λι μην



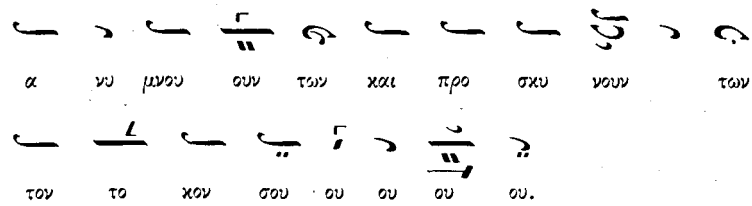
και α πει ρο γα με η τε κου σα



εν σα ρ κι του ποι η την σου και Θε ον



πρε σβεν ου σα μη ελ λι πης υ περ των

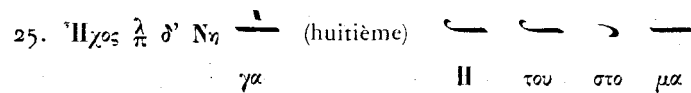


Traduction.

5<sup>e</sup> ton



Tropaire de la fête de S<sup>t</sup> Jean Chrysostôme.





τος σου κα θα περ πυρ σος εκ λαμ ψα σα  
 χα ρις την οι κου με νην ε ε φω τι ι  
 σεν α φυ λαρ γυ ρι ας τω κοσ μω  
 θη σου ρους ε να πε θε το το υ  
 ψη η μιν τη τα πει νο ορδ συ νης υ υ  
 πε δει ει ξεν αλ λα σεις λο γοις παι  
 δευ ων πα τερ Ι ω αν νη χρυ σο στο με  
 πρε στευ ε τω λο γω Χρι στω τω Θε  
 ω σω θη ναι τας ψυ υ χας η η μων.

Traduction.

8° ton.



Η του στο-μα-τος σου κα-θα-περ πυρ-σος εκ-λαμ-

ψα-σα χα-ρις την οι-κου-με-νην ε - φω - τι - σεν  
α - φυ-λαρ-λυ-ρι-ας τω κοσ-μω θη-σαν-ρους ε - να - πε-θε -  
το το υ-ψω-η-μιν της τα-πει-νο-φο-συ-νης υ - πε - -  
θει - - ξεν αλ-λα σοις λο-γαις παι-δευ-ων πα-τερ Ι -  
ω - αν - νη χρυ-σο-στο-με πρε-σβευ-ε τω Λο-γω Χρι-στω  
τω Θε-ω σω-θη-ναι τας ψυ - χας - η - μων.

Chants de l'office des Laudes.

26. Ηχος Γα (septième) Πα σα πνο η η  
αι νε σα α α α τω ω τον Κυ ρι  
ο αν αι νει τε τον Κυ υ ρι ι

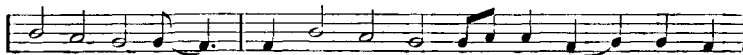
ον εκ τω ω ων ου ρα α νω ω ων  
 αι νει ει τε α αυ το ον εν τοις οις  
 υ ψι ι ι στοις σοι πρε πει υ  
 μνο ος τω ω Θε ε ω. Αι νει  
 τε αυ το ον πα αν τες οι α αγ  
 γε ε ε λοι οι α α αυ του  
 αι νει ει ει τε α αυ τον πασαι  
 αι θυ να α α μεις α α αυ του ου  
 σοι πρε πει υ μνο ος τω ω Θε ε ω.

Traduction.

7<sup>e</sup> ton. Andante







Πα-σα πνο-η αι - νε - σα - - - τω



τον Κυ-ρι - ον αι - νει - τε τον Κυ ρι - ον εκ

των ου - ρα - νων αι - νει - τε αυ -  
 τον εν τοις υ - ψι - - - - - στοις σοι πρε-πει  
 υ - μνος τω Θε - - ω. Αι - νει - τε αυ - τον  
 παν - τες οι αγ - γε - λαι αυ - του  
 αι - νει - - - τε αυ - του πα - σαι αι δυ - να - - -  
 μεις αυ - - του σοι πρε-πει υ - μνος τω Θε - ω.

Grande doxologie (Gloria in excelsis).

27. Ἦχος   (Septième mélange)  

Ξα σοι τω δει Ξαν τι το φως δο Ξα εν υ  
 ψι ι στοις Θε ω και ε πι γης ει ρη η

νη <sup>π</sup> εν αν θρω ποις ευ δο κι ι ι α.

Υ <sup>ρ</sup> μνου ου μεν σε ευ λο γου μεν σε

<sup>Δ</sup> προ σκυ νου μεν σε δο ξο λο γου μεν σε

ευ χα ρι στου μεν σοι δι α την με

γα α λην σου δο ο ο ξαν. Κυ υ

ρι ε θα σι λευ <sup>Δ</sup> ε που ρα νι ε Θε

ε ε ε Πα τερ παν το κρα α τος <sup>Δ</sup> Κυ

ρι ε Υι ε μο νο γε νες Ι η σου Χρι

στε και α α γι ον Πνε ε ευ μα.

Κυ υ ρι ε ο Θε ος <sup>Δ</sup> ο α μνος

του Θε ου ο Υι ος του Πα τρος ο αι

αι ρων την α μαρ τι ι αν του κο ο  
σμου ε λε η σου η μας ο αι αι  
ρων τας α μαρ τι ι ας του κο ο ο σμου.  
Προ σδε ξαι την δε η συν η μων ο  
κα θη με νος εκ δε ξι ω ων του Πα  
τρο ος και ε λε η σου η μα ας.  
Ο τι συ ει μο νος α γι ος συ  
ει ει μο νος Κυ ρι ος Ι η σους Χρι  
στος εις δο ο ξαν Θε ου Πα τρος α μη ην.  
Κα θε κα α στην η με ραν ευ λο γη  
σω σε και αι νε ε σω το ο νο  
μα α σου εις τον αι ω ω να και εις

τον αι ω να του αι ω ω ω νος.

Κα τα ξι ι ω σον Κυ ρι ε ευ

τη η με ρα τα αυ τη α να μαρ τη τους

φυ λαχ θη η ναι η μα ας. Ευ

λο γη τος ει Κυ ρι ε ο Θε ος των

πα τε ρων η μων και αι νε το ο

ον και δε δο ξα σμε ε νον το ο νο

μα α σου εις τους αι ω ω νας α

μη ην. Γε νοι το Κυ ρι ε το ε

λε ος σου εφ η μας και θα περ ηλ

πι ι. σα μεν ε πι σε ε [ Ευ λο

γη το ος ει ει Κυ ρι ε ε ε ε ε ε  
δι δα ξο ον με τα δι και ω μα  
τα α α σου.] (Trois fois) Κυ ρι ε κα τα  
φυ γη ε γε νη η θης η μιν εν  
γε νε α και γε νε α ε γω ει πα  
Κυ ρι ε ε λε η σου με ι ασαι την  
φυ γη ν μου ο τι η μαρ το ο ον σοι.  
Κυ ρι ε προς σε κα τε ε ε φυ γον  
δι δα ξο ον με του ποι ειν το θε λη  
μα α σου ο τι συ ει ει ο Θε ο  
ος μου. ο τι πα ρα σοι πη γη ζω



ης εν τω φω τι ι σου ο ψο ο

με θα φω ως. Πα ρα τει νον το ε

λε ος σου ου τοις γι νω σκου σι ι σε.

δλ [ Α α γι ος ο Θε ος α α γι ος ι

σχυ ρος α γι ος α θα να τος ε λε

η σον η μα ας.] (3 fois) Δο ξα Πα τρι

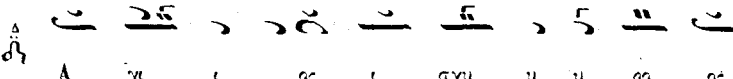
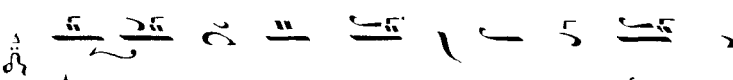
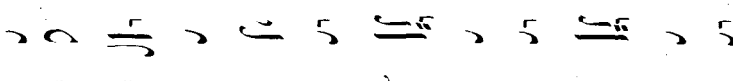
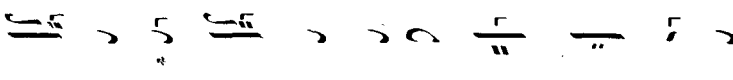

και Υι ω και α γι ω Πνευ μα τι. Και

νυν και α ει και εις τους αι ω νας των

αι ω νων α μην δλ Α γι ος α θα να

τος ε λε η σον η μα ας χ Α

γι ι ι ο ος ο Θε ε ε ο ος

  
 Α γι ε ος ι σχυ υ υ ρο ος  
  
 Α α γι ος α α α θα α  
  
 να α α τος ε λε ε ε η η η  
  
 σο ο ον η η μα α α α α  
  
 α ας.

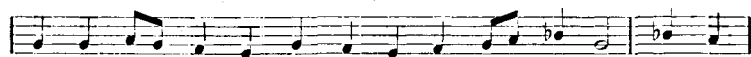
Traduction.

7<sup>e</sup> ton. Andante.

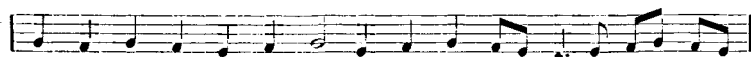
  
 Δο-ξα σοι τω δει-ξαν-τι το ρως δο-ξα εν υ -  
  
 ψι - σταις Θε-ω και ε - πι γης ει-ρη - - νη εν αν -  
  
 θρω-ποις ευ - δο - κι - - α. Υ - μνου - μεν σε ευ -  
  
 λο - γου-μεν σε προ-σκυ-νου-μεν σε δο - ξο - λο - γου-μεν σε  
  
 ευ - χα - ρι-στου-μεν σοι δι - α την με - γα - - λην σου



δο - - - ξαν' Κυ - - - ρι - ε βα - σι - λευ , ε - που - ρα - νι -



ε Θε - ε Πα - τερ παν - το - κρα - τορ. Κυ - ρι -



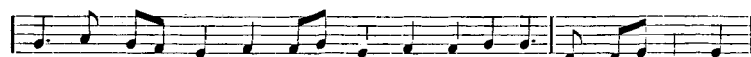
ε Υι - ε μο - νο - γε - νες Ι - η - σου Χρι - στε και α - -



γι - ον Πνευ - - μα. Κυ - ρι - ε ο Θε - ος ο α -



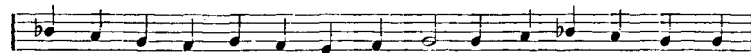
μνος του Θε - ου ο Υι - ος του Πα - τρος ο αι -



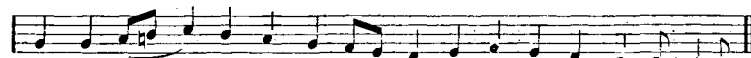
ρων την α - μαρ - τι - - αν του κοσ - μου ε - λε - η - σον



η - μας ο αι - - ρων τας α - μαρ - τι - ας του κο - - σμου.



Προ - σδε - ξαι την δε - η - σιν η - μων ο κα - θη - με - νος εκ



δε - ξι - ων του Πα - τρος και ε - λε - η - σον η - μας.



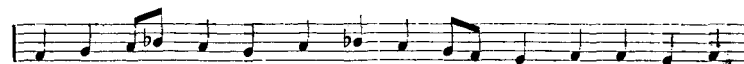
Ο - τι συ ει μο - νος α - γι - ος συ ει μο - νος Κυ - ρι - ος



Ι - η - σους Χρι - στος εις δο - - ξαν Θε - ου Πα - τρος α -



μην. Κα - θε - - στην η - με - ραν ευ - λο - γη - σω σε



και αι - νε - - σω το ο - νο - μα σου εις τον αι -



ω - να και εις τον αι - ω - να του αι - ω - - νος.



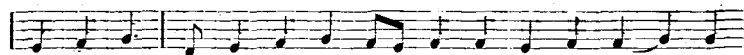
Κα - τα - ξι - ω - σον Κυ - ρι - ε εν τη η - με - ρα ταυ -



τη α - να - μαρ - τη - τους φυ - λαχ - θη - - ναι η - μας.



Ευ - λο - γη - τας ει Κυ - ρι - ε ο Θε - ος των πα - τε - -



ρων η - μων και αι - νε - τον και δε - δο - ξα - σμε - - νον



το ο - νο - μα σου εις τους αι - ω - - νας α - μην.



Γε - νοι - το Κυ - ρι - ε το ε - λε - ας σου εφ' η - μας



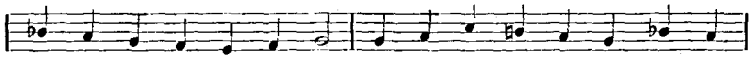
κα - θα - περ ηλ - πι - - σα - μεν ε - πι σε.



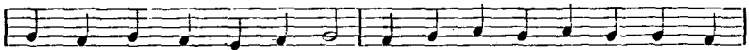
Ευ - λο - γη - τος ει Κυ - ρι - ε - - -



- δι - θα - ξον με τα δι - και - ω - μα - τα σου. (3 fois)



Κυ - ρι - ε κα - τα - φυ - γη ε - γε - νη - θης η - μιν εν



γε - νε - α και γε - νε - α ε - γω ει - πα Κυ - ρι - ε ε -



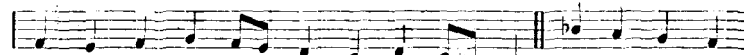
λε - η - σον με ι - α - σαι την ψυ - χην μου ο - τι



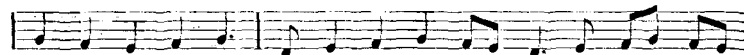
η - μαρ - τον σοι. Κυ - ρι - ε προς σε κα τε - - φυ -



γιν-θι-θα-ξων με του ποι-ειν το θε-λη-μα σου



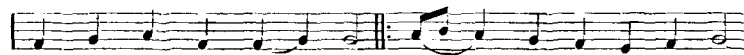
ο-τι συ ει ο Θε-ος μου. ()-τι πα-ρα



σου υπ-ω-ψα-ς εν τω ου-νο σου ο-ψο-



με-θα φως. Πα-ρα-τει-νον το ε-λε-ος σου



τοις υι-ω-σπου-σι σε. Α-γι-ος ο Θε-ος



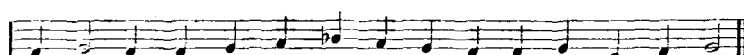
α-γι-ος ε-σχυ-ρος α-γι-ος α-θα-να-



τος ε-λε-η-σον η-μας. (3 fois) Δο-ξα Πα-τρι



και Υι-ω και α-γι-ω Πνευ-μα-τι. Και νυν και



α-ει και εις τους αι-ω-νας των αι-ω-νων α-μην

Α - γι - ος α - θα - να - τος ε - λε - η - θον η - μας.  
 Lento  
 Α - γι - ος ο Θε - ος Α - γι - ος  
 ος ι - σχυ - ρος Α - γι - ος α - θα - να - τος  
 θα - να - τος ε - λε - η - θον  
 η - μα - ας.

Après la grande doxologie, on chante le tropaire nommé « *ἀναστάσιμον* » de la résurrection.

Aux Vêpres.

28. Κύριε ἐκέκραξα.

Ἡχος δ' (quatrième) ὀ πα Κυ ρι ε . ε κε

κρα α ξα προ ο ος σε ε ει σα κου ου

ου σο ο ου μου ει σα κου σο ον

μου ου Κυ υ υ ρι ι ι ι ε

Κυ ρι ε ε κε κρα α ξα προ ος σε ει

σα α α κου σο ο ο ου μου προ

σχες τη ου νη η η τη ης δε η σε

ω ω ω ως μου εν τω κε κρα γε

ναι αι με προ ο ος σε ε ει σα α κου

σο ου μου ου Κυ υ ρι ι ε ε.

Κα τευ θυν θη η τω η προ ο ο σευ

χθ η η μου ως θυ μι α α

α μα α ε νο πι ο ο ο ου σου

ε πα αρ σι ι ις τω ων χει ει ει





και ου μη συν δι α σω με τα των  
 εκ λε κτων αυ των. Παι δε ευ σει με δι  
 και ος ευ ε λε ει και ε λεγ ξει με ε ε  
 λε ον δε α μαρ τω λου μη λι πα  
 να α τω την κε φα λη ην μου. 0 τι  
 ε τι και η προ σου χυ μου εν τας ευ  
 δο κι αις αυ των κα τε πο θη σαν ε  
 χο με να πε τρας οι κρι ται αυ των Α  
 κου σον ται τα ρη μα τα α μου ο τι η  
 θυν θη σαν ω σει πα χος της ερ ρα  
 ε πι στα ιδ ου σκορ πι ος τα

ο στα αυ των πα ρα του Α α θην. Ο τι  
προς σε Κυ υ ρι ε Κυ ρι ε οι ο  
φθαλ μοι αι μου ε πι σαι οι ηλ πι σα  
μη αν τα νε λης την φυ χη ην μου. Φυ λα  
ξο ον με α πο πα γι ι δος ης συν  
ε στη σαν το ο μοι και α πα σκαν  
δα λων των ερ γα ζο με ε νων την α  
νο μι ι αν. Ηε σουν ται εν αμ φι  
βλη στρω αυ των αι α μαρ τω λοι κα τα  
μο νας ει μι ε γω ε ως αν πα ρε  
ελ θω. Φω νη η μου προς Κυ ρι ον ε

κε κρα ξα φω νη η μου προς Κυ υ ρι  
 ον ε δε η η θην. <sup>ε</sup>λ Εκ χε ω  
 ε νω πι ον αυ του την δε η σι εν  
 μου την θλι ψιν μου ε νω πι ον αυ του  
 α παρ γε λω. <sup>ε</sup>λ Εν τω εκ λει πει ειν εξ ε  
 μου το πνευ μα μου και συ ε γνωσ τας τρι  
<sup>ε</sup>λ θους μου. Εν ο δω ταυ τη η ε πο  
 ρευ ο ο μην ε κρου ψαν πα γι δα μοι.  
<sup>ε</sup>λ Κα τε νο ουν εις τα δε ξι α  
 α και ε πε θε πον <sup>α</sup>δλ και ουκ η ην  
 ο ε πι γι νω σκων με. Α πω λε τω

φυ γη η απ ε μου και ουκ ε ε στιν  
ο εκ ζη των την φυ χη ην μου. Ε κε  
ε κρα ξα προς σε Κυ ρι ε ει ει πα συ  
ει η ελ πης μου με ρις μου ει εν  
γη ζω ων των. Προ σχεις προς την δε η  
σι εν μου ο ο τι ε τα πει νω θην  
σφο ο δρα. Ρυ υσαι με εκ των κα τα  
δι ω κον των με ο ο τι ε κρα ται  
ω θη σαν υ περ ε με. Ε ξα γα γε  
εκ φυ λα κης την φυ χη ην μου του  
ε ξο μο λο γη σα θαι το ο νο μα

τι ι σου. Ε με υ πο με νου σι δι  
 και οι ε ως ου αν τα πο θω ως μοι.  
 Εξ βα θε ων ε κε κρα ξα σσι Κυ  
 ρι ε Κυ ρι ε ει σα α κου σου της  
 ων νη ης μου. Γε νη θη η τω τα ω  
 τα σου προ σε χου τα εις την φω νη ην  
 της δε η σε ω ως μου.

Traduction.

4<sup>e</sup> ton. Andante

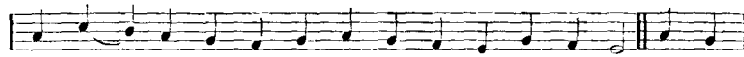
Κυ - ρι - ε ε - κε - κρα - ξα προς  
 σε ει - σα - κου - σου μου ει - σα -  
 κου - σου μου Κυ - ρι - ε. Κυ-ρι -

ΕΙΣΑΚΟΥΣΟΝ ΜΟΥ ΤΗ ΦΩΝΗ ΤΗΣ  
 ΘΕΟΥ ΣΕ ΕΙΣΑΚΟΥΣΟΝ ΜΟΥ  
 ΩΣ ΘΥΜΙΑΜΑ ΕΓΩ ΠΙΝΟΥ  
 ΕΠΑΡΣΙΣ ΤΩΝ ΧΕΙΡΩΝ  
 ΜΟΥ ΘΥΣΙΑ ΕΓΩ  
 ΣΠΕΡΙΝΗ ΕΙΣΑΚΟΥΣΟΝ  
 ΜΟΥ ΚΥΡΙΕ.

Allegro



Θου Κυ - ρι - ε φυ - λα - κην τῷ στο - μα - τι μου



καὶ θυ - ραν πε - ρι - ο - χῆς πε - ρι τὰ χει - λη μου. Μὴ εκ -



κλη - νῆς τὴν καρ - δι - αν μου εἰς λο - γους πο - νη - ρι - - ας



τοῦ προ - φη - σι - ζε - σθαι προ - φη - σεις ἐν α - μαρ - τι - αῖς.



Σὺν ἀν - θρώ - ποις ἐρ - γα - ζο - με - νοῖς τὴν α - νο - μι - αν



καὶ οὐ μὴ σὺν - δι - α - σω με - τὰ τῶν ἐ - κλεκ - τῶν αὐ - τῶν.



Πα - θεῦ - σι με δι - και - ος ἐν ἐ - λε - ει καὶ ἐ - λεγ -

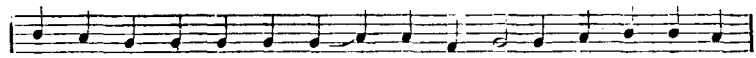


ξῆ με ἐ - λαι - ον δε α - μαρ - τω - λου μὴ λι - πα - να -

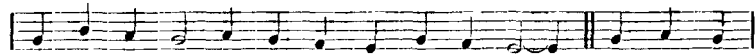


τῷ τὴν κε - φα - λην μου. Ὁ - τι ἐ - τι καὶ ἡ προ - σευ -





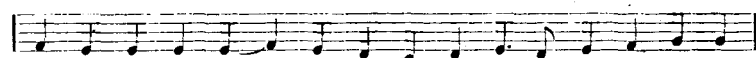
χῆ μου ἐν ταῖς εὐ-δο-κι-αῖς αὐ-τῶν κἀ-τε-πο-θη-σαν



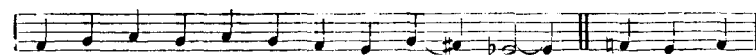
ε-χο-με-να πε-τρας οἱ κρι-ται αὐ-τῶν. Ἀ-κού-σον -



ται τα ρη-μα-τα μου ο-τι ἡ-δυν-θη-σαν ὡ-σε



πα-λῆς ἐρ-ρα-νῆ ε-πι-της-γῆς δι-ε-σκορ-πι-σθη



τα ο-στα αὐ-τῶν πα-ρα-τῶν Ἀ-δην. Ὁ-τι πρὸς



σε Κυ-ρι-ε Κυ-ρι-ε οὐ-φθαλ-μοὶ μου ε-



πι σοὶ ἡλ-πι-σα μὴ ἀν-τα-νε-λῆς τὴν ψυ-χὴν μου.



Φυ-λα-ξὼν με ἀ-πο-πα-γι-δος ἡς συν-ε-



στη-σαν-το μοὶ καὶ ἀ-πο-σταν-θα-λῶν τῶν ἐρ-γα-ζο-



με-ν-νῶν τὴν ἀ-νο-μι-αν. Πέ-σουν-ται ἐν ἀμ-

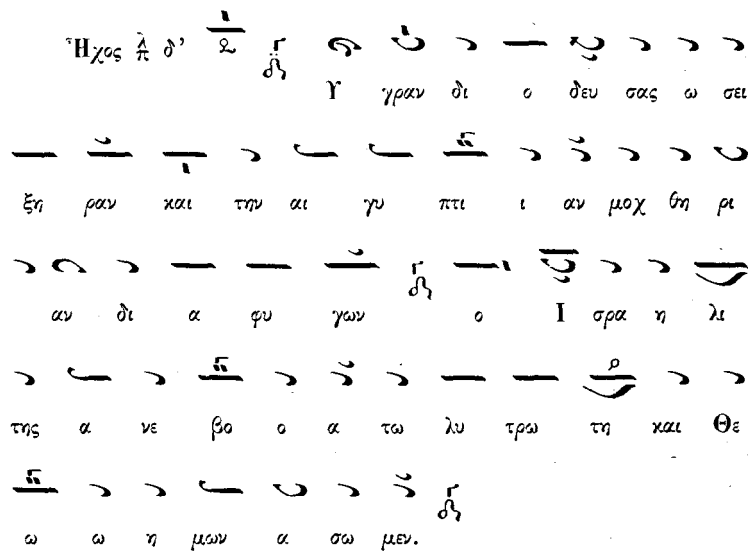
ρι-βλη-στρω αυ - των οι α - μαρ-τω - λαι κα-τα μο-νας  
ει - μι ε - γω ε - ως αν πα - ρελ θω. Φω - νη  
μου προς Κυ-ρι - ον ε - κε-κρα-ξα ζω - νη μου προς Κυ -  
ρι - ον ε - θε - η - - θην. Εκ - χει - ω ε - νο-πι - ον αυ  
του την θε - η - σιν μου την θλι - ψιν μου ε - νο - πι - ον  
αυ-του α - παγ-γε - λω. Εν τω εκ - λει - πειν εξ ε -  
μου το πνευ-μα μου και συ ε - γνωις τας τρι-βους μου. Εν ο -  
δω ταυ - τη η ε - πο-ρευ - ο - - μην ε-κρυ-ψαν πα -  
γι-δα μοι. Κα - τε - νο - ουν εις τα δε - ξι - α και ε -  
πε-βλε - πον και ουκ ην ο ε - πι γι - νω-σκων με.

Α - πω - λε - το φυ - γη απ' ε - μου και συκ' ε - - στιν ο  
εκ - ζη - των την φυ - χην μου. Ε - κε - - κρα - ξα προς  
σε Κυ - ρι - ε ει - - πα συ ει η ελ - πης μου με -  
ρις μου ει εν γη ζων - - των. Προ - σχες προς την δε - η -  
σιν μου ο - - τι ε - τα - πει - νω - θην σφο - - δρα.  
Ρυ - - σαι με εκ των κα - τα - δι - ω - κον - των με ο - - -  
τι ε - κρα - ται - ω - θη - σαν υ - περ ε - με. Ε - ξα - γα - γε  
εκ φυ - λα - κης την ψυ - χην μου του ε - ξο - μο - λο - γη  
σα - θηαι τω ο - νο - μα - τι σου. Ε - με υ - πο - με -  
νου - σι δι - και - αι ε - ως ου αν - τα - πο - θως μοι. Εκ

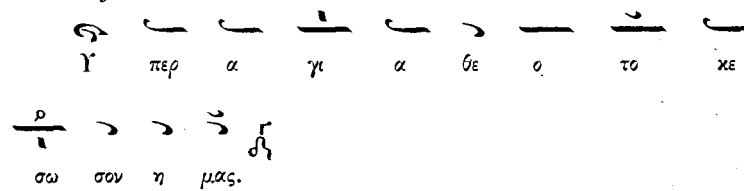


29. *Paraclesis*. C'est un office qui se chante le soir, pendant le petit carême qui précède la fête de l'Assomption.

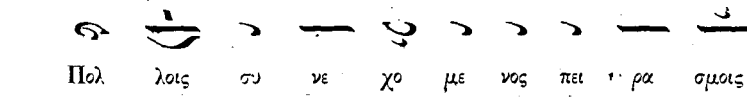
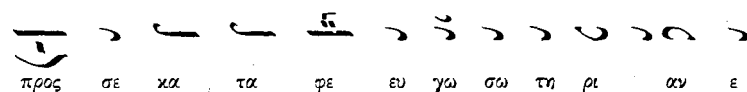
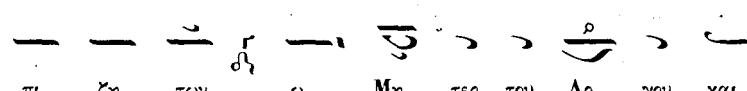
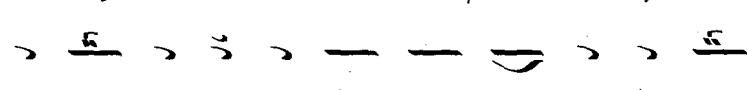
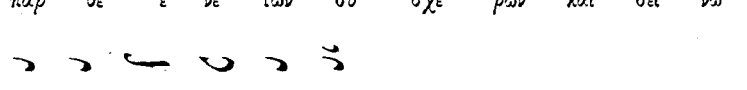
Nous donnons ici l'Irmos de la première ode.




*Refrain.*



1<sup>re</sup> Tropaire.

  
 Πολ λους συ νε χο με νος πει ρα σμοις  
  
 προς σε κα τα φε ευ γω σω τη ρι αν ε  
  
 πι ζη των ω Μη τερ του Λο γου και  
  
 παρ θε ε νε των δυ σχε ρων και δει νω  
  
 ων με δι α σω σον.

Refrain.

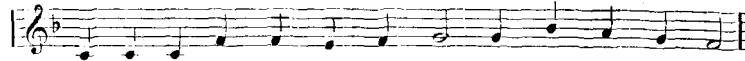
  
 Υ περ α γι α Θε ο το κε σω σον η μας.

Traduction.

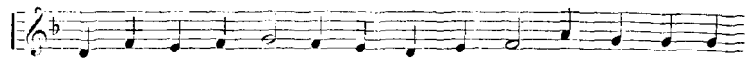
8<sup>e</sup> ton en fa

  
 Υ-γραν δι - ο - δευ-σας ω - σει ζη - ραν και την αι -  
  
 γυ - πι - - αν μοχ-θη - ρι - αν δι - α - φυ - γων ο Ι-σρα -  
  
 η - λι - της α - νε - βο - ο α τω λυ τρο τη και Θε -  
  
 ω η - μων α - σω - μεν.

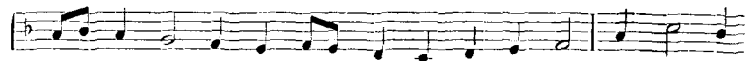
Refrain.



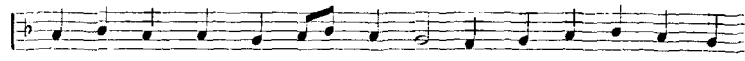
Υ - περ - α - γι - α Θε - ο - το - κε σω - σον η - μας.



Πολ-λοις συ - νε - χε - με - νος πει - ρα - σμους προς σε κα - τα



θευ - - γω σω - τη - ρι - αν ε - πι - ζη - των ω Μη - τερ



του Αο - γου και παρ - θε - - - νε των θυ - σχε - ρων και θει -



νων με δι - α - σω - σον.

Refrain.



Υ - περ - α - γι - α Θε - ο - το - κε σω - σον η - μας.

3o *Polychronismos*. C'est un chant en l'honneur d'un dignitaire ecclésiastique.

Voici celui du Patriarche Grec Melchite.

Ἦχος λ' πα' χα' Πολυ - χρο - ο - ο - ο - ο

νι ι ι ι ον ποι η η η

η η η η η σαι Κυ υ υ υ

υ υ υ υ υ υ ρι ρος ο ο Θε

ε ο ο ο ο ο ρος του μα κα

ρι ι ι ω ω ω ω ω ω

ω ω τα του και α λι ω τα α τον

και σε ε βα σμι ι ω ω τα α

τον η μω ων αυ αυ δε ευ

τη ην και αι δε ε ε ε ε

σπο ο ο ο ο ο την πα τε

ρα α η η η μων και πα α τρι ι

α α α α αρ χι ην των με γα α

λω ων Θε ου ου πο ο λε ε ων

$\pi q$    
 Αν τι ο χει ει ει ει ει ας

$\pi q$    
 και Α λε ξα αν θρει ει ας και

Ι ι ε ε ρου ου σα α α λημ

$\pi q$    
 και πα ση ης Α α να α το

ο ο ο ο ο λης κυ υ ρι ι ο ον

κυ υ ρι ι ι ον Κυ υ υ υ

υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

υ υ υ υ υ υ υ ρι ι ι

ι ιλ λον Κυ υ υ υ υ υ ρι ε

φυ υ υ λα α α ατ τε ε ε

ε α αυ το ον εις πο ολ λα ε



Ε Ε Ε Ε Ε τη εις πολ λα α  
 α Ε Ε Ε Ε τη εις πολ λα α α α  
 α α Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε Ε  
 Ε Ε τη.

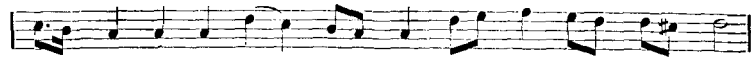
Traduction.

5<sup>e</sup> ton. Andante.

Πο - λυ - χρο - - - - - νι - - - - - ον ποι -  
 η - - - - - σαι Κυ - - - - -  
 ρι - σς ο Θε - - ο - - - - - ρς  
 τον μα - κα - ρι - - ω - - - - - τα - τον και α  
 γι - ω - τα - τον και σε - θα σμι - ω - τα - τον η - μων  
 αυ - θεν - - την και δε - - - - - σπο - - - - - την



πα - τε - ρα    η - μων και    πα - τρι - α - - - - - αρ -



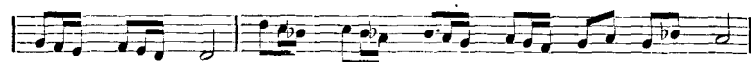
χην    των με    γα    λων    Θε - ου    πο - λε - ων



Αν - τι - ο - χει - - - - - ας    και    Α - λε - ξαν - δρει - ας



και Ι - ε - ρου - σα - - - λημ    και    πα - σης    Α - να -



το - - - - λης    Κυ - - ρι - - ου    Κυ - ρι - - - ου



Κυ - - - - -



- - - - - ριλ - - - - λον    Κυ - - - - -



ρι - ε    φυ - - λατ - - τε    αυ - - τον



εις    πολ - λα    ε - - - - - τη    εις    πολ - λα - - -



Les morceaux qui précèdent, traduits en musique européenne, sont loin, nous l'avons dit, de donner une idée exacte du véritable chant grec.

Notre musique est beaucoup trop précise pour rendre parfaitement le « laisser aller » inhérent à la psaltique. Laisser aller voulu, qui plaît aux orientaux, et dont ils semblent ne pouvoir pas se passer, puisqu'ils le transportent jusque dans l'interprétation de nos plus beaux morceaux européens, ce qui, on le conçoit, les défigure horriblement.

Venons-en maintenant à la musique arabe employée en Syrie et en Egypte à l'instar de la musique grecque dans les offices liturgiques ; nous dirons ensuite un mot de la musique russe.





## APPENDICE I.

### LA MUSIQUE ARABE

Nous n'avons pas l'intention de faire ici une étude proprement dite sur la musique arabe. Cette étude demanderait un volume et plus, tant il est vrai qu'il y a là un vaste champ à explorer.

Beaucoup d'auteurs d'ailleurs en ont parlé; mais leurs travaux peuvent se résumer dans cette phrase: impossible d'établir une théorie certaine sur cette sorte de musique!

Mais, dira-t-on, pourquoi ne pas interroger les arabes eux-mêmes? Sans doute, c'est la seule méthode rationnelle, et on a tenté de l'utiliser. Tentative vaine. Les deux ou trois traités écrits par eux sont incompréhensibles. Essayez plutôt de déchiffrer celui que Villoteau a fait traduire, et qui a pour titre: «*L'arbre couvert de fleurs dont les calices renferment les principes de l'art musical*». Beau titre, à la vérité, et qui dit bien ce que peut être le traité: un fouillis impénétrable! Pour nous, nous avons essayé d'y voir, oh! non pas très clair, c'eût été trop ambitieux, mais d'y voir au moins quelque chose; à la quatrième page, nous avons fermé les précieuses corolles, renonçant à y trouver *quelque chose* qui puisse s'appeler un *principe*.

Donc, rien d'écrit, l'incompréhensible équivalant à rien.

Mais essayons au moins d'avoir quelques renseignements auprès des plus célèbres musiciens. Peine perdue. Tous vous chantent une foule d'airs, très originaux d'ailleurs, composés d'après certaines règles, on le voit, mais tous aussi sont incapables de vous renseigner sur les divers modes dont ils se servent. Ils paraissent même étonnés de se voir interrogés là dessus. Et cela se comprend un peu, si l'on veut bien se souvenir que la musique arabe n'ayant jamais été écrite, ils ont reçu ces chants de leurs ancêtres, ne se doutant pas que l'on puisse les transmettre autrement que par la mémoire. «La mémoire, dit Perron (*Femmes arabes depuis l'islamisme*), était le seul moyen de conservation des œuvres musicales. Aussi, tout le passé de cet art est perdu en Orient. Il ne reste rien des compositions anciennes. Combien d'entre elles n'ont vécu que la vie de leurs compositeurs! On sait seulement sur quel ton, sur quelle mesure, en quel mode était telle

composition; les livres n'ont pu conserver que ce souvenir, même des meilleures et des plus célèbres compositions musicales. Aujourd'hui, nul arabe, nul savant arabe ne comprend ce que veulent signifier les anciennes désignations générales des rythmes, et même les termes les plus fréquemment répétés dans ce qui reste des traités de musique.

Je n'ai pu découvrir un seul musulman qui sût ce qu'a voulu indiquer, par les termes musicaux qu'il cite, le grand romancero ou l'Arâni, lorsqu'il spécifie les genres de compositions musicales qu'il nomme si fréquemment dans ses pages». (Daniel, *musique arabe*. P. 4. 5.)

Il y a cependant une petite restriction à faire. Il faut, semble-t-il, mettre une différence entre les arabes orientaux (Asie Mineure, Syrie) et les arabes occidentaux (Afrique et Espagne). Les premiers ont eu quelques essais de notation à l'époque où vivaient ceux que l'on a appelés «leurs savants». Mais, à notre avis, les moyens employés pour noter les airs étaient plus qu'insuffisants; il s'agissait en effet, de simples lettres arabes. Comment dès lors rendre les fioritures dont tout chant oriental doit être muni pour être beau? Ajoutons que, sous diverses influences, la musique Arabe, en Asie Mineure et en Syrie a été corrompue. Dans quelle mesure? Il est difficile de le dire. Ce qu'il y a de certain, c'est que musique grecque, musique arabe et musique turque, se sont rendu mutuellement un fort mauvais service, en se laissant mutuellement influencer.

Les Arabes occidentaux, eux, auraient au contraire conservé plus pur l'héritage des aïeux. Ils n'ont en tout cas jamais écrit ni eu l'idée d'écrire leurs mélodies. «Tous chantent et jouent de routine, sans savoir, le plus souvent dans quel mode est l'air qu'ils exécutent» (Daniel. op. cit.)

Donc, en fait, pour les arabes, plus encore peut-être que pour les autres peuples d'Orient, l'art musical est tombé aussi bas qu'il pouvait tomber. (Nous demandons pardon de cette affirmation à ceux qu'elle pourrait offusquer; nous montrerons tout à l'heure, que malgré tout il y a encore de bien belles choses dans la musique arabe).

Il faut cependant redire encore, combien on serait heureux de posséder un système quelconque de notation rapide, pour enregistrer tel ou tel morceau qui par son originalité, par ses tournures souvent fort belles, ferait les délices des musicologues occidentaux. Mais hélas, que de fois n'avons nous pas gémi nous-même, devant l'impuissance que Villoteau déplorait il y a un siècle! «Constamment occupé au Caire de nos recherches sur la musique, et ayant des communications habituelles avec les musiciens Egyptiens, nous ne tardâmes pas à revoir celui d'entre eux qui le premier nous avait fait entendre la chanson dont nous venons de parler. Nous la lui fîmes répéter, et nous la co-

piâmes derechef. En comparant cette copie avec la précédente, nous trouvâmes entre elles, des différences très marquées. Nous fîmes encore répéter la même chanson à tous les autres, et nous notâmes de nouveau exactement le chant de chacun. Parmi toutes ces copies, il ne s'en trouva pas deux qui fussent parfaitement conformes entre elles».

Que de fois, disons nous, n'avons-nous pas éprouvé le même ennui!

Il est donc très difficile de noter exactement les mélodies arabes. Si seulement l'artiste pouvait s'astreindre à chanter très lentement, on pourrait peut-être arriver à quelque résultat; mais il faut l'avouer, jusqu'ici nous n'avons presque rien obtenu, même sur ce dernier point. Il n'y a donc, en dernier ressort que le phonographe qui puisse nous rendre réellement service.

Mais dira-t-on, comment se fait-il donc que l'on ne puisse obtenir d'un même individu, deux mélodies semblables, pour une même chanson, par exemple? Il y a là, assurément, quelque chose qui peut nous surprendre, nous occidentaux, car nous ne sommes habitués à rien de semblable. Cependant, le fait existe. L'oriental, on le sait, est justement renommé pour sa brillante imagination. Cette qualité qui devient souvent un défaut, il la transporte partout: dans la poésie, c'est évident, mais peut-être surtout dans la musique. La mélodie doit être l'interprète d'un sentiment; mais la sensibilité a des degrés. Tel passage frappera très fort l'imagination d'un virtuose; il essaiera dès lors de rendre par la voix ce qu'il ressent; de là des fioritures *de circonstance*. Pour un autre artiste, le même passage restera vulgaire; il sentira moins. Et si un même chanteur vous exécute, pour un même morceau, une mélodie toute différente de celle qu'il exécutait peu de jours auparavant, c'est qu'il n'est plus sous la même impression et que les fioritures, interprètes de cette impression, sont totalement changées.

C'est là, croyons-nous qu'il faut chercher l'explication de ce que nous disions plus haut sur la difficulté de noter les airs arabes.

Car, ces fioritures, que nous nommons *de circonstance*, ne sont pas essentielles à la mélodie; elles en sont le vêtement, ou mieux l'ornement. Villoteau, à qui nous revenons encore, l'a expérimenté d'une façon très heureuse. «En conséquence, continue-t-il, nous essayâmes de noter à part tout ce qu'elles (ces versions diverses) offraient d'invariable, pour voir si par ce moyen, nous découvririons la forme réelle de l'air, imaginant bien que toutes les variétés que nous y avions reconnues appartenaient au goût de chaque musicien, et nous fûmes convaincus que nous ne nous étions pas trompés; car, après l'avoir simplifié en le dépouillant ainsi de ses accessoires, et l'avoir fait entendre successivement à tous ceux qui nous l'avaient chanté, tous le reconnurent fort bien, seulement tous nous reprochèrent de l'avoir dépouillé des ornements qui l'embellissaient. . . .»

Mais ces ornements, ces modulations de la voix, si elles ne sont pas essentielles à la mélodie, sont tellement dans le goût oriental, que sans elles tout morceau devient terne, sans goût aucun pour les auditeurs. Et c'est ce qui fait, en général, l'insuccès des traductions que les musicologues occidentaux ont faites des airs arabes. « La lecture d'un morceau, dit Loret (*Miss. Arch. du Caire* T. 1 p. 363) semble monotone; il en est autrement de l'audition. . . »

Un mot sur la rythmique dans la mélodie arabe. La musique arabe, a-t-on dit, est essentiellement rythmique. C'est peut-être exagéré, car il suffit d'entendre le Muezzin sur son minaret pour se rendre compte qu'il n'y a aucun rythme, aucune mesure dans les louanges qu'il adresse au prophète.

Il y a donc à distinguer. Très généralement, lorsqu'un chant est accompagné d'instruments, il y aura une mesure régulière; mesure dictée ordinairement par la métrique pour les paroles, et qui, pour les instruments semble suivre une autre règle, tellement bien que Daniel (*mus. ar.*) définit ainsi le rôle de certains instruments: « Un rythme d'accompagnement presque indépendant de la mélodie, et dont les relations avec elle ne sont fixes que pour le commencement de chaque mesure ».

Mais à côté de ces chants rythmés, il y a les chants à allure libre. Qui n'a entendu ces tenues interminables sur une note donnée, tenues agrémentées de quelques fioritures assez simples, puis tout à coup une véritable cascade de notes se suivant sans aucune liaison apparente, mais destinées à conduire la voix sur une médiane, etc. Les chants à allure libre, les môuels, sont très nombreux, et, malgré leur caractère généralement rêveur ou mélancolique, plaisent souvent autant que la musique rythmée.

Les instrumentistes eux-mêmes, dans les intermèdes d'une exécution où ils ont accompagné un chant rythmé, écoutent volontiers l'un d'entre eux qui exécute sur sa guitare une improvisation à allure libre. Nous l'avons entendu maintes fois.

Mais c'est surtout dans les chants religieux que l'allure libre est facile à constater.

On sait, en effet, que depuis longtemps (XIII<sup>e</sup> peut-être XII<sup>e</sup> siècle), les grecs de Syrie ont admis l'arabe comme langue liturgique. Et cela pour que le peuple puisse comprendre ce qu'il entendait. Les Melchites se servent presque exclusivement de cette langue; la plupart du temps, en effet, le clergé, en général peu instruit, ignore le grec. Et si dans un jour solennel, on officie en grec, les lectures, c'est-à-dire, l'Épître et l'Évangile seront cependant en Arabe. Même les Hellènes habitant la Syrie ou l'Égypte sont obligés de se conformer à cette règle pour satisfaire aux exigences de la population indigène. Assistez, à Jérusalem,



à la liturgie solennelle d'un jour de fête au St Sépulcre; toujours vous aurez Epître et Evangile, d'abord en grec, puis en russe, enfin en Arabe. L'Evêque lui-même aux trois bénédictions du Trisagion chantera la première en grec, la seconde en russe, la troisième en arabe. Pour les litanies chantées par le Diacre, même remarque, et le chœur répond dans la langue employée par le célébrant.

Donc, l'arabe est devenu langue liturgique. Mais comment faire pour suivre les tons? La chose peut sembler difficile en théorie; le fait est qu'en pratique elle est devenue très simple. Parmi les douze modes (d'autres disent 14) de la musique arabe, on a pris ceux qui correspondent aux huit modes de la musique grecque et on les a employés exclusivement dans la liturgie. Tellement bien que si les paroles n'étaient pas là pour détromper l'auditeur, il serait souvent difficile de se rendre compte si l'on est en présence d'une mélodie arabe ou grecque. C'est tout au plus si une oreille exercée, peut établir la différence, par le nombre plus ou moins grand des modulations de la voix.

Nous disons donc que l'allure libre se fait sentir dans les chants liturgiques plus encore que dans les chants profanes. En effet, entrez dans une église quelconque, et assistez au *Χερουβικόν*. Si le chantre sait le grec, et si quelquefois il chante cette hymne en grec, alors il pourra suivre la mélodie grecque tout en y ajustant les paroles arabes, quitte à allonger ou à raccourcir suivant le nombre de syllabes. Vous aurez alors un *semblant* de mesure; mais nous l'avons dit, dans la majorité des cas, le chantre ignore le grec; c'est alors que nous aurons l'allure libre dans son plein. Inutile d'essayer d'y voir une mesure. C'est presque toujours une mélodie plaintive, très religieuse d'ailleurs, où les tons s'entremêlent pour produire des effets par fois fort beaux. Si à cela vient s'ajouter un *ἵσος* intelligemment exécuté, on est forcé d'avouer qu'il y a là une vraie prière, et l'on ne regrette pas du tout la disparition du *χρόνος* impuissant à produire de tels effets. Assistez encore au *Κονδύλιον*, pendant la communion; toujours l'allure libre. Même quand le chantre exécute ce morceau en grec, il s'affranchit presque toujours de la mesure, et souvent encore, on ne le regrette pas. Le seul cas où le *χρόνος* a son utilité, c'est lorsque les chants sont exécutés en chœur. C'est très rare dans les églises grecques.

Terminons ce court aperçu, par quelques exemples de chants arabes, en rappelant encore, que ces traductions ne donnent guère que l'ossature du morceau. A notre avis, la façon la plus pratique d'interpréter ces airs, serait de les noter en signes de psaltique. Nous ne le faisons pas, afin qu'ils restent plus accessibles aux musiciens occidentaux qui ne sont pas familiarisés avec la musique grecque.

Exemples de chants arabes dans la liturgie.

1<sup>o</sup> Bénédiction du S<sup>t</sup>. Sacrement.



فَلْتَعِظْ أَنْفُسُ الْوُثَيْنِ جَمِيعُهَا وَلْتَسْتَعِظْ  
بِأَقْبَالِ جَسَدِ الْمَسِيحِ مُخْلِصِهَا لِأَنََّّهُ أَشْبَعُ  
مِنَ الْخَيْرَاتِ السَّمَوِيَّةِ جُوعَهَا وَ قَدْ عَظُمَ رَحْمَتُهُ  
مَعَهَا وَقَدْ مَذَّاتُهُ ذِي بِيحَةِ الْإِدَا عِنْدَهَا وَلِذَلِكَ  
نَحْنُ مَعَ وَإِلَذِ الْإِلَهِ نُسَبِّحُهُ مُعْظَمِينَ

ΑΛΛΗΛΟΥΙΑ



2 Αλ - λη - λου - ι - - α Αλ - λη - -  
λου - - - ι - - α Αλ - λη - - λου - ι - - α θο - - ξα σσι  
ο Θε - ος Αλ - λη - - λου - ι - - α

3  
 يَا رُكُّمُ اَللهُ اَلْاَبُ اَلَّذِي خَلَصَنَا بِتَجَسُّدِ  
 Le peuple اَبْنِهِ اَلْوَحِيْدِ اَمِيْنِ  
 يَا رُكُّمُ اَللهُ اَلْاَبْنُ اَلَّذِي مَنَحَنَا مِرَّ  
 Le peuple مَحَبَّتِيهِ اَلْعَظِيْمِ اَمِيْنِ  
 يَا رُكُّمُ اَللهُ الرُّوْحُ الْقُدُّسُ اَلَّذِي قَدَّسَنَا  
 Le peuple بِمَحْضُوْرِهِ اَلرَّهِيْبِ اَمِيْنِ

4

إِنَّا أَسْبَحُ إِذْ أَحَبَّ خَاصَّتَهُ وَفِي الْعَالِيَةِ أَرْحَمَهُمْ

مَنْعَهُمْ جَسَدَهُ وَدَمَهُ مَا كَلَّا وَمَشَرَ بِأَرْحَمِهِ

أَلَّذِينَ نَحْنُ الْآنَ نَسْجُدُ لَهُمَا يَسُودُ قَارِئُ

مُكْرَمِينَ وَنَهْتَفُ إِلَيْهِ يَسُودُ رَعِ قَائِلِينَ أَلْنَجِدُ

لِخُضُوعِ رِكَ أَيْهَا الْمَسِيحُ أَلْنَجِدُ لِحُضُوعِكَ

أَلْنَجِدُ لِنَا زُكَّ يَا مُجَسَّبَ الْبَشَرِ وَخَدَّكَ

2<sup>e</sup> Divers tropaires.

Premier ton.

5

إِنَّا الْحَبْرُ خُتِمَ مِنَ الْيَهُودِ وَجَسَدُكَ

الطَّا هَرُ حُفِظَ مِنَ الْجُنْدِ قَسَمْتَ فِي الْيَوْمِ

أَلَا إِنَّ أَثْنَهَا الْخَاسِ مَا نَسَا أَلَمَا  
لَمْ الْحَيَاةَ لِأَجْلِ هَسَدًا قُضَوَاتُ السَّمَاوَاتِ  
هَتَفُوا إِلَيْكَ يَا وَهْبَ الْحَيَاةِ أَلْتَجِدُ لِقِيَا مَتِكَ  
أُثْنَهَا السَّيْحُ أَلْتَجِدُ لِمُلْكِكَ أَلْتَجِدُ  
لِسَدِّ بَيْرِكَ يَا مُجِيبَ الْبَشَرِ وَحَدَّكَ

Deuxième ton.

عِنْدَ مَا أَلْتَجِدُ إِلَى أَلْوَتِ أَثْنَهَا الْحَيَاةُ  
أَلَّذِي لَا يَمُوتُ خَيْسَنِيذِ أَمَتِ الْجَعِيمِ بَيْرِ قِ  
لَا هَوَاتِكَ وَعِنْدَ مَا أَقَتِ الْأَنْوَاتِ أَلَّذِينَ تَحَنَّتِ



الرّى صرّخ نحرّوك جّميع السّوات السّما وّينّ أّيها



المسّيح الإله العطي الحياة الجسد لك

Troisième ton.



تفرّح السّما وّيا ت وّ تبتّهج



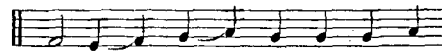
الأز ضياء ت لأنّ الرّب صنّع عرّا يسا



عدو و و طوى الموت بالموت و صار يكسر



الأموات وأنقذنا من جوف الجحيم و منح



الما لم عظّم الرّحمة

Quatrième ton.

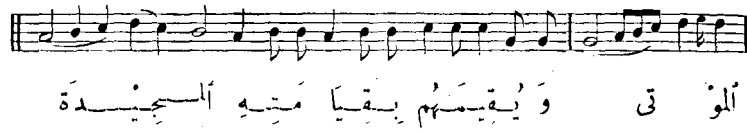


إنّ تلميذات الرّب تعلّمن من الملاك

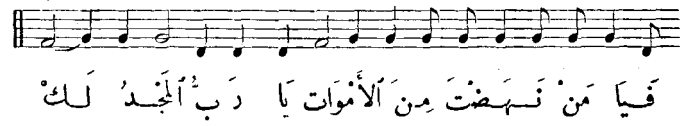
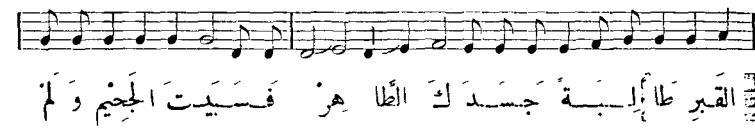
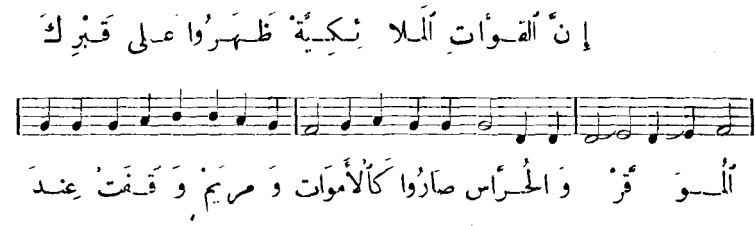
سُرُورَ إِذَا رِ الْقِيَامَةِ وَ بَسْفَجَتِهِ وَ طَرَحْنَ  
الْقَضِيَّةَ الْجَدِيدَةَ وَ خَاطَبْنَ التَّلَامِيذَ مُفْتَحِرَاتِ  
وَ قَا ثَلَاثَ إِنْعَكَسَ أَلْوَنُ وَ خُذِلَ قَامَ الْمَسِيحُ إِلَهُ  
وَ هَبَ الْعَالَمَ عَظِيمَ الرَّحْمَةِ

Cinquième ton.

9  
نَسْتَجِ نَحْنُ الْوُثْنِينَ وَ نَسْجُدُ لِلْكَرَامَةِ أَلْمَسَاوِي  
لِلْأَبِ وَالرُّوحِ فِي الْأَزَلِيَّةِ وَ عَدَمِ الْإِبْتِدَاءِ أَلْو  
لُو دَمِنَ الْعَذَابِ لَخْلَإِصْنَا لِأَنْتَهُ سُرٌّ وَارَ تَضَى  
بِالْجَسَدِ أَنْ يَمَلُو عَلَى الصَّلِيبِ وَ يَخْتَمِلَ أَلْوَنُ وَ يُنْهَضَ



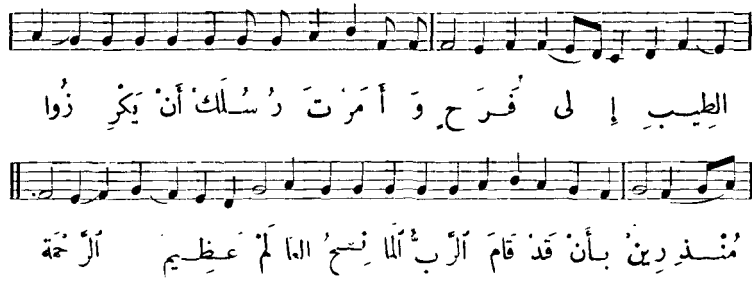
Sixième ton.



Septième ton.







Huitième ton.



Κοντάκιον de la veille de Noël.





لَا تُقَسِّرْ وَلَا يُنْطَقُ بِهَا إِفْرَحِي أَيُّهَا السُّكُونَةُ إِذَا  
 سَمِعْتَ وَ مَسْجِدِي مَعَ أَلَلَا نَكَّةً وَالْأَعَاةُ  
 أَظْلًا هِرَ بِمَشِيَّتِهِو طِفْلًا جَدِيدًا وَهُوَ  
 إِلَهُ قَبْلَ الذُّهُوَ ذ

Ἑξαποστειλᾶριον de Noël.


(récitatif un peu lent)



14  
 إِذْ نَ مُخْلِصَنَا أَتَقَدَّ نَا مِنْ أَلَلَسْ  
 مِنْ مَشْرِقِ أَلَلَسْ شَارِقُ نَحْنُ الَّذِينَ كُنَّا فِي الظِّلِ  
 وَالظَّلْمَةِ لِأَنَّهُ قَدْ وُلِدَ مِنْ الْبَشَرِ ل

Chant du canon du Παράκλησις.

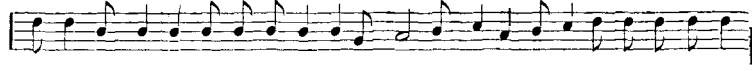
(récitatif rapide)



15  
 أَيُّهَا الْغَائِقُ قُدْسُهَا وَإِلَادَةُ أَلِلَهُ خَبَلِصِينَا



تَسْجَا رَبُّ كَثِيرَةٍ قَدْ شَمَلْنَا أَيْسَاهَا الْعَذْرَاءُ فَإِ



لَيْكَ تَلْتَجِي طَالِبِينَ الْخَلَّاصِ فَإِ أَمْ الْكَلِمَةُ خَلِّصِينَا



مِنَ الْمَسَاوِي دَا نَسْمَا





## APPENDICE II.

### LA MUSIQUE RUSSE.

Pas plus que pour la musique arabe, nous n'avons l'intention de faire de la musique russe une étude approfondie. Mais la liturgie slave, n'étant autre que la liturgie grecque, et admettant comme langue liturgique le russe, nous ne pensons pas sortir de notre cadre, en terminant cet ouvrage par un aperçu très sommaire sur le chant dans l'Eglise Russe.

Le pèlerin ou le touriste qui visite Jérusalem, ne manque pas de se rendre à « Sainte Russie », et il a raison. On est témoin, là, d'un spectacle qui ne laisse pas que d'impressionner profondément.

En dehors des murs de la Ville Sainte, et sur le plus bel emplacement qui se puisse trouver, s'élève l'Eglise russe, entourée de bâtiments grandioses, destinés à recevoir les milliers de pèlerins qui chaque année se rendent à Jérusalem, vers Noël ou vers Pâques.

Une heure avant l'office, le bourdon, placé dans la tour de gauche, teinte langoureusement pour appeler les fidèles qui arrivent par petits groupes. Les prostrations et les signes de croix multipliés commencent dès le peristyle où se trouvent quatre tableaux de valeur différente. Devant chacun d'eux, le russe s'incline profondément, puis le baise. A la porte d'entrée, nouvelles prostrations, nouveaux signes de croix. L'intérieur de l'église, d'une ornementation très sobre d'ailleurs, et d'assez bon goût, ne compte pas moins de vingt à vingt cinq tableaux ou icônes qui sont successivement visités et baisés par les fidèles. Le tour en étant fini, on salue son voisin qui répond par une inclination profonde, et la conversation s'engage; car si pendant les offices, les russes se tiennent d'une façon admirable, avant et après, ils ne se font pas faute de parler, toujours cependant sur un ton qui sent le respect dû au Saint Lieu.

Le bourdon teinte toujours, mais tout à coup, les cloches de la tour de droite font entendre le carillon qui annonce l'arrivée de l'Archimandrite. L'office va commencer, le silence devient général.

Les huit ou dix chantres salariés ont pris place à droite devant l'iconostase. Presque complètement dissimulés par quelques ta-

bleaux, ils pourront, sans être vus, au milieu des longs offices, réconforter un peu leurs cordes vocales fatiguées. Loin de nous la pensée de leur en faire un crime.

Le Diacre apparaît devant les portes saintes, et après avoir invité le Prêtre à «*bénir*» il commence la litanie par laquelle débute la messe de S<sup>t</sup> Jean Chrysostome: «*Miron Gospodou pomolimsia*» *En paix, prions le Seigneur*. Et le chœur de répondre: «*Gospodi pomiloui*» *Kyrie eleison*. Ces réponses ont quelque chose de mystérieux, de pieux, qui ne se retrouve nulle part ailleurs. Toujours chantées à trois parties, avec un ensemble parfait, par des voix très souples, on ne se lasse pas de les entendre. Le ténor fait une simple modulation, tantôt sur *fa*, tantôt sur *ré*. L'alto tient son invariable *sol*, et la basse soutient le tout par *do, sol, do*. C'est d'une simplicité rare, mais encore une fois, chanté comme on l'entend dans les Eglises russes, c'est délicieux. Les points d'orgue qui se prolongent en un *decrescendo* d'une extrême délicatesse, font croire à certains moments, à un accompagnement d'orgue. Cependant, jamais un instrument n'accompagne les voix dans les Eglises russes, non plus que chez les Grecs.

Il est curieux de constater comment le peuple lui-même reproduit l'harmonie de tel morceau qu'il a entendu chanter dans les offices. Que de fois, dans les rues de Jérusalem, n'avons-nous pas rencontré de pauvres femmes, retournant de Gethsémani ou du S<sup>t</sup> Sépulcre à l'hôtellerie, et chantant en chœur le tropaire du jour, ou si c'est vers Pâques, le «*Christos Voscreis!* (*Surrexit Christus*) Le peuple russe semblait donc tout disposé à recevoir la musique harmonisée; aussi est-ce sans grands efforts que cette dernière a remplacé l'ancienne musique slave qui devait probablement ressembler beaucoup à la musique grecque.

Donc, pendant les offices, tout est chanté en harmonie; les psaumes, le Credo et le Pater, les tropaires toujours en parties. Nous le faisons remarquer un jour à un prêtre grec qui nous accompagnait. Il répondit avec un air d'indifférence qui trahissait autre chose: «*Oui, mais ils doivent se préparer beaucoup!*». Sans doute, messieurs, ils doivent se préparer beaucoup! Il serait à désirer que partout l'on fit de même.

C'est dans les récitatifs à allure libre que se manifeste surtout le goût exquis des musiciens de Sainte Russie. Nous avons assisté quelquefois à des exécutions de plain chant harmonisé; rien ne nous rappelle mieux ces moments où nous goûtions véritablement les beautés de notre musique latine, que ce que nous sommes à même d'entendre chaque Dimanche et même chaque jour dans les Eglises russes de Jérusalem.

Mais nous préférons faire entendre une voix plus autorisée que la nôtre. Monsieur le V<sup>te</sup> de Vogüé écrivait en 1894: «..... Derrière

l'iconostase, des chantres invisibles, doués de voix superbes et admirablement dirigées, psalmodiaient les litanies du saint sur un récitatif en plain chant. Je m'attendais à la mélodie nasillarde des hymnes grecques; au lieu de cela, j'écoutais avec ravissement la musique religieuse la plus symphonique, la plus douce et la plus pénétrante qu'il m'ait jamais été donné d'entendre. Il y avait surtout une basse ample et profonde qui reprenait fréquemment un motet lent et plaintif; j'ignore comment les musiciens nomment la gamme ascendante qui lui servait de thème, mais elle était d'un effet si large et si sûr qu'à chaque reprise on tressaillait involontairement.

Tout cela nous avait cloués à nos places comme une apparition merveilleuse. De cette musique céleste, de ces lumières mourantes du jour, de ces parfums d'encens et de cire, de ces fraîches fleurs sur ces ossements, de ces vieillards éblouissants sous leurs voiles de deuil, se mouvant dans un fond d'or au milieu des icônes de saints dont on les distinguait à peine, il se dégageait une poésie si sacrée, une prière si exquise, que nous ne pouvions plus nous dérober à leur charme, à leur émotion communicative. Ces hommes ont vraiment une entente supérieure de la mise en scène religieuse; ils ont retenu les traditions pompeuses de l'ancien Orient. Même à Jérusalem, en face de ces souvenirs écrasants, ils ne sont ni petits ni ridicules.»

Le tableau n'est pas forcé; tous ceux qui ont eu l'avantage de visiter les Eglises russes de Jérusalem le reconnaîtront.

Pour noter leur musique, les russes ont adopté notre système diastématique de portée; en sorte que tout, dans leurs livres musicaux paraît européen. Toutefois si l'on y prend garde, il y a là quelque chose de bien spécial. Un agencement d'accords qu'on ne se permet guère dans la musique ordinaire, et qui pourtant sont du plus bel effet. N'était cette profusion de septièmes de dominante qui finit par fatiguer un peu, on pourrait comparer cette musique à notre plain chant harmonisé.

On trouve, dans un même office, des morceaux mesurés et complètement européens: tels sont généralement les *Chérouvika*. D'autres chants, plus nombreux, sont à allure libre: ce sont des récitatifs qui ceux-là, rappellent tout à fait notre plain-chant.

La liturgie russe n'étant autre que la liturgie byzantine, on y retrouve par le fait l'octoëchos; mais ici, c'est un octoëchos très spécial, car, nous n'avons plus les huit tons différenciés comme chez les grecs ou les arabes. Somme toute, nous ne sortons pas du majeur ou du mineur européen. Ajoutons que si nous voulions nous servir des moyens usités chez nous pour reconnaître le ton d'un morceau, nous serions souvent embarrassés, car presque toujours, une pièce commencera en majeur et se terminera en mineur, ou vice versa.

Nous donnons ici à titre d'exemple, d'abord la nomenclature des modes avec leur caractéristique pour le psaume chanté aux Vêpres; nous en donnerons ensuite la mélodie. Il faut, selon la remarque faite plus haut, tenir compte du commencement et de la fin du verset type.

1<sup>e</sup> ton Commencement sur la septième



Finale en *la* mineur.

2<sup>e</sup> Com., en *ré* mineur.

Fin., en *sol* majeur.

3<sup>e</sup> Com., en *do* majeur.

Fin., en *sol* majeur.

4<sup>e</sup> Com., en *sol* majeur.

Fin., en *la* mineur. (semblable à la fin.. du 1<sup>e</sup>)

5<sup>e</sup> Com., en *sol* majeur.

Fin., en *la* mineur.

6<sup>e</sup> Com., en *ré* mineur.

Fin., en *ré* mineur.

7<sup>e</sup> Com., en *sol* majeur.

Fin., en *la* mineur.

8<sup>e</sup> Com., en *fa* majeur.

Fin., en *ré* mineur.

#### Premier ton







Deuxième ton



Troisième ton



Quatrième ton



Cinquième ton





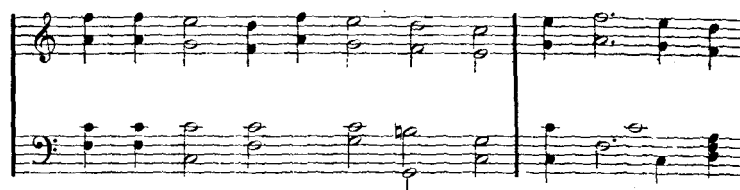
Sixième ton



Septième ton

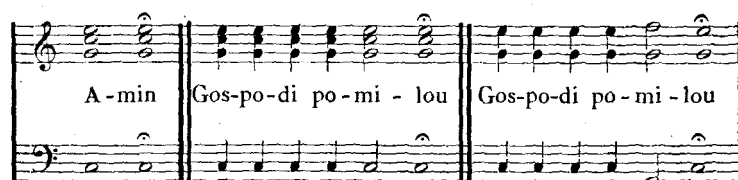


— 264 —  
Huitième ton



Les huit tons qui précèdent sont extraits de l'excellent ouvrage de l'archimandrite A. Maltzew sur la liturgie slave.

Réponse aux litanies du Diacre.



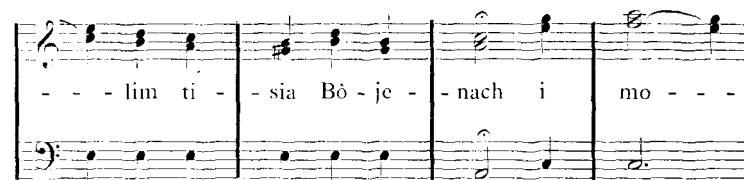
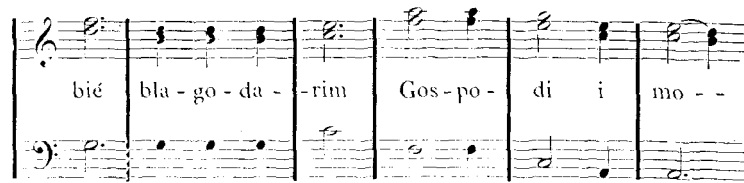
Ije Kherouvim (χερουβιμόν)



Cette même phrase se répète plusieurs fois et compose tout le morceau.

Tèbié poiém (Σὲ ὑμνοῦμεν)





Véroutiou vo edinago (Πιστεύω εἰς ἕνα Θεόν)

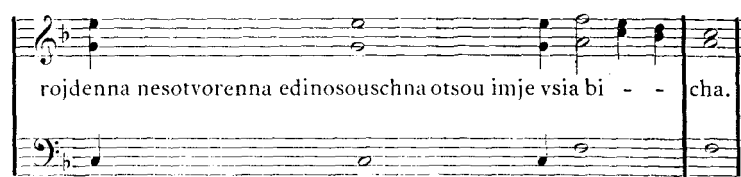
Vé-rou-iou vo edinago Boga otsa vse - der - - ji - - te-

lia tvortsa nebou izemli vidimim je vsém i ne - vi - - di - mim

I vo edinago Gospoda Issousa Khrista. Sina Bo - ji - - ia

edinorodnago, i je ot otsa rojdénago vsekhn vék vék

Sveta ot sveta Boga istinna ot Boga is - - tin - na



La langue russe supporte très bien la prononciation figurée; voilà pourquoi nous avons pu la traduire en caractères latins, ce que nous n'aurions pu faire pour l'arabe qui a des sons trop spéciaux pour pouvoir être figuré en aucune autre langue.





## APPENDICE III.

### APERÇU SOMMAIRE SUR LES TONS ET LES MODES GRECS DANS L'ANTIQUITÉ ET DANS LA PÉRIODE MÉDIÉVIALE.

La science musicale, pour ce qui concerne l'antiquité grecque, se borne forcément à de l'érudition. On sait ce qu'ont dit Pythagore, Aristoxène, Aristide Quintillien, Alypius, Ptolémée et tant d'autres; mais les a-t-on compris? Pour avoir la réponse, il suffit de lire les auteurs modernes qui ont essayé de pénétrer l'antiquité. Tous, unanimement déplorent l'obscurité, le désordre au milieu desquels ils avancent, et force leur est d'avouer que le résultat de leurs recherches ne pourra sortir de l'hypothèse.

Pour la période médiévale (Byzantine), même constatation. Une foule de traités se copiant tous plus ou moins, nous sont parvenus. Or, on est presque découragé devant le parfait désordre qui les caractérise. Les questions qui intéresseraient le plus la science musicale moderne y sont complètement négligées. Des modes, il n'en n'est pas question. Une sèche nomenclature et voilà tout; mais inutile d'y chercher des éclaircissements sur les principes constitutifs des différentes gammes.

Nous ne ferons pas mieux que nos devanciers, et tout ce qui suit, d'ailleurs emprunté à leurs travaux, reste purement hypothétique.

#### I PÉRIODE ANTIQUE.

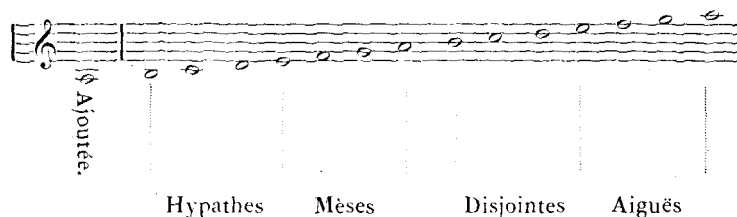
*Pythagore.* Il n'est pas l'inventeur de la musique, ni même le premier qui en ait fait usage; mais c'est à lui cependant qu'il faut recourir pour avoir les premiers renseignements sur cet art qu'il a cru perfectionner en le basant sur les lois des nombres.

Il est le premier à parler de l'harmonie des sphères. On a supposé qu'ayant étudié à Babylone sous Zoroastre, il était familier avec la bible, et que, dès lors, il avait fondé sa doctrine sur cette expression de Job « *Quand les étoiles du matin chantent ensemble....* » Qu'il ait été familier avec la bible, possible; mais qu'il ait fondé son système sur cette phrase, le penser serait faire injure à son renom de philosophe!

Le Rév. Père Dechevrens dans ses « *Etudes de science musicale* » (1)

a essayé de pénétrer le brouillard épais dont les anciens ont toujours soin d'envelopper leurs théories. Nous ferons de larges emprunts à ces études qui sont un heureux complément des travaux de Gevært.

A l'époque de Pythagore, l'échelle des tons se composait de deux heptacordes (Si grave au si aigu, ζω à ζω'), auxquels venait s'ajouter la proslambanomène (la-α); Cette échelle se divisait en 4 tétracordes, portant chacun un nom différent, selon qu'ils correspondaient à l'une ou à l'autre des notes de l'échelle. Si - mi, donnait le tétracorde des hypathes; mi-la, celui des mèses; si-mi<sup>1</sup>, celui des disjointes; mi<sup>1</sup>-la<sup>2</sup>, celui des aiguës. Et l'on avait ainsi le « grand système parfait. »



Selon Pythagore, et de l'avis des auteurs anciens, il n'existait que trois modes parfaits. Le Dorien sur mi (βω), le Phrygien sur ré (πζ) et le Lydien sur do (ρη).

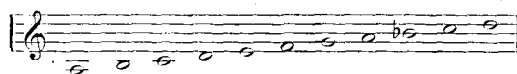
D'autres auteurs cependant donnent cinq modes principaux. Le Dorien, le Lydien, le Phrygien, l'Ionien, l'Eolien. Cette divergence a son explication dans ce qui sera dit plus bas en parlant d'Aristoxène. Ces cinq modes constituent les modes moyens. Il est regrettable que les musicologues, bien souvent, oublient de faire la distinction entre les diverses époques où ont écrit les auteurs.

On obtenait donc dans le système de l'octave (2 tétracordes), les trois combinaisons suivantes.

	1 <sup>er</sup> Tétracorde	2 <sup>e</sup> Tétracorde
Dorien		
Phrygien		
Lydien		

Les modes parfaits doivent se composer de deux tétracordes *semblables*; or, parmi les octaves que l'on peut former avec chacune des notes dont se compose le système parfait (2, heptacordes plus une proslambanomène), seules les octaves sur *mi*, *ré*, *do*, réalisent cette condition.

Mais Pythagore eut vite remarqué, qu'à côté de ces *modes*, il y avait place pour les *tons*, à condition toutefois, d'introduire un nouveau tétracorde qu'on appellera «Synemmenon» et qui entrera dans la composition du «*Petit système parfait*». (Dechevrens)



Hypochres Mèses Conjoint.

Il venait donc d'introduire dans l'échelle diatonique des sons, un degré chromatique, *si $\flat$* . Nous aurons occasion de voir que c'était une porte ouverte à des abus de la part des grecs postérieurs.

Mais pour son système, c'était parfait; en effet, grâce à ce nouveau tétracorde *semblable*, il venait de constituer les sept tons, que dans la suite on nommera: Mixolydien, Dorien, Hypodorien, Phrygien, Hypophrygien, Lydien, Hypolydien. Les trois premiers constituent le mode Dorien, le quatrième et le cinquième, le mode Phrygien, les deux derniers le mode Lydien. Il faut remarquer toutefois, que tous les auteurs ne font pas cette distinction entre ton et mode. Elle semble cependant plus rationnelle, étant donné que Pythagore lui-même ne reconnaît que trois modes parfaits.

Voici donc un résumé des modes et des tons selon Pythagore.

Si - La <sup>1</sup>	Dorien	{	Si - si = Mixolydien.
			Mi - mi = Dorien.
			La - la = Hypodorien (si $\flat$ )
Ré - Sol <sup>1</sup>	Phrygien	{	Ré - re = Phrygien.
			Sol - sol = Hypophrygien (si $\flat$ )
Do - Fa <sup>1</sup>	Lydien	{	Do - do = Lydien.
			Fa - fa = Hypolydien (si $\flat$ )

Comme on l'a très bien fait remarquer, Pythagore aurait pu tout aussi bien, au lieu du tétracorde synemmenon, en ajouter un autre *diezeugmenon*, en prenant *fa $\sharp$*  au lieu de *si $\flat$* , ce qui eut donné l'échelle:



Mais l'autre système est plus fondé, étant donné l'habitude des anciens, de compter les degrés de l'échelle musicale de l'aigu au grave (Dechevrens p. 313) La série des quintes se présentait donc naturellement dans l'ordre suivant.



Voilà, bien en résumé, quelle aurait été la théorie de Pythagore. On trouvera tout ceci très détaillé dans le P. Dechevrens Loc. cit.

Hâtons-nous de redire que nous ne pouvons sortir ici du domaine de l'hypothèse, car les théories du maître n'ont pas été écrites par lui, et ses disciples, en nous les communiquant, ont eu soin de les environner d'un mystère profond. Ils ont même dû attribuer à Pythagore, des théories pour le moins singulières, «qui feraient presque du philosophe un halluciné.» (Clément, hist. de la mus. p. 169)

D'ailleurs, Pythagore a-t-il été un musicien au sens où nous l'entendons aujourd'hui? Il n'y a de documents positifs ni pour ni contre. Toutefois, si nous nous en tenons à ce que ses disciples nous en ont appris, il semble bien que pour lui, l'oreille n'entraînait pas en ligne de compte, mais simplement les nombres. C'est précisément ce qui amènera plus tard la célèbre querelle des Pythagoriciens et des Aristoxéniens. Les premiers se bornant à la pure théorie; les seconds, déjà presque musiciens dans le sens de nos Orientaux modernes, affectant, si non du mépris pour la théorie, du moins, lui préférant la pratique, et prenant l'oreille pour base de leur jugement.

*Aristoxène.* (350 av. J. C.) opère dans l'art musical grec, un notable changement. Les auteurs, toutefois, sont loin de s'entendre sur la nature précise de ce changement. Les uns le qualifient «d'invention capricieuse» (Dechevrens p. 314); les autres, mettant Aristoxène sur le même pied que Pythagore, exaltent sa réforme et font de lui un pur théoricien, alors qu'il paraît avoir été plutôt praticien.

Quoi qu'il en soit, «vers le 3<sup>e</sup> siècle av. J. C., la théorie paraît avoir été l'objet de travaux considérables» (Clément, hist. de la mus. p. 175). Excluant comme toujours toute clarté, les auteurs ne nous ont transmis que du vague sur les modes et les tons. Tellement bien, comme le remarque encore Clément (loc. cit.), qu'il est devenu impossible de rien affirmer à ce sujet, sans s'exposer à être contredit par une citation de quelque auteur grec.»

Ce qu'il y a de clair, c'est qu'Aristoxène divisa l'octave en dou-

ze demi-tons *égaux*. On peut donc prendre pour base le  $\sharp$  ou le  $\flat$ , puisque, pour lui, *la*  $\sharp$  et *si*  $\flat$  sont identiques.

Il rejetait en effet la distinction pythagoricienne de demi-ton diatonique et demi-ton chromatique.

Chaque note étant, ou du moins pouvant être la base d'un ton, on arrivait ainsi aux treize tons, dont Aristoxène serait l'inventeur. Mais, le maître eut des imitateurs. Ses disciples voulurent, eux aussi, introduire du nouveau dans la théorie, et le nombre des modes se trouva porté à quinze. Ici encore, confusion chez les auteurs modernes. Un exemple, «Il existait aussi des modes intermédiaires, dit Stafford (hist. de la mus.), quelques auteurs en fixent le nombre à quinze, Aristoxène le réduit à treize». Or c'est après Aristoxène que les modes atteignent le nombre quinze.

On adopte communément deux manières de diviser ces modes, soit que l'on fasse trois séries comprenant chacune cinq modes, soit que l'on en fasse cinq, contenant chacune seulement trois modes.

D'après la première méthode

Graves.	{	la	Hypodorien
		si $\flat$	Hypoionien (hypoiastien)
		si $\sharp$	Hypophrygien
		do	Hypoéolien
		ré $\flat$	Hypolydien
Moyens.	{	ré $\sharp$	Dorien (hypomixolydien)
		mi $\flat$	Ionien (Iastien)
		mi $\sharp$	Phrygien
		fa	Eolien
		sol $\flat$	Lydien
Aigus.	{	sol $\sharp$	Hyperdorien (mixolydien)
		la $\flat$	Hyperionien (hyperiastien)
		la $\sharp$	Hyperphrygien (hypermixolydien)
		si $\flat$	Hyperéolien
		si $\sharp$	Hyperlydien

D'après la seconde méthode.

1	{	la	Hypodorien	la
		ré	Dorien	ré
		sol	Hyperdorien	sol
1	{	si b	Hypoionien	la #
		mi b	Ionien	ré #
		la b	Hyperionien	sol #
3	{	si #	Hypophrygien	si
		mi	Phrygien	mi
		la	Hyperphrygien	la
4	{	do	Hypoéolien	do
		fa	Eolien	fa
		si b	Hyperéolien	la #
5	{	ré b	Hypolydien	do #
		sol b	Lydien	fa #
		si b	Hyperlydien	si b

C'est ainsi que l'on peut résumer la théorie des modes au III<sup>e</sup> siècle av. J. C., en se servant des tables d'Alypius (II<sup>e</sup> siècle ap. J. C.). Mais ici encore, tout est environné de mystère. Euclide (III<sup>e</sup> siècle av. J. C.), Aristide Quintilien (II<sup>e</sup> ap. J. C.) ne nous servent guère si on les interroge sur la manière de se servir de ces différents modes. Ils vous parlent bien de *genre*, de *système*, de *ton*, de *mélodie*; mais leurs développements sont impuissants à vous renseigner sur les modes proprement dits. (Dechevrens p. 325)


Arrivons à Claude Ptolémée (II<sup>e</sup> siècle ap. J. C.). Il va créer une nouvelle école, réduire les 15 modes à sept, et combattre énergiquement dans son *traité des harmoniques*, Pythagore et Aristoxène. Mais, tout en combattant Pythagore, et en rejetant son petit système parfait, il revient à peu près au grand système. Voici comment. Pour lui, tous les modes (ou mieux les tons) doivent être accessibles à la voix humaine (ce qui n'était pas possible dans le système de Pythagore). Mais alors, comment faire pour appliquer ce système à ses sept harmonies? Il y réussit de la façon suivante: Il prend une octave moyenne, celle des *hypathes des moyennes*, jusqu'à la *nète des disjointes*, *mi* à *mi*. La mèse reste celle de l'échelle pythagoricienne, *la*. On a donc une première échelle ainsi composée.



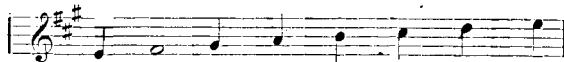
C'est le ton Dorien.

Pour maintenir les autres échelles à ce diapason, Ptolémée transportera au grave, les degrés qui excèdent à l'aigu et réciproquement (Dechevrens. p. 336). Chacune des notes de l'échelle dorienne deviendra successivement la *mèse* des autres modes. Ce que l'on peut traduire en musique européenne après Wallis et autres de la façon suivante, en se gardant toutefois de regarder cette traduction comme absolument indiscutable; surtout pour le mode hypophrygien. (Voir dans Dechevrens la note p. 337)


Mèse

Hypolydien 

Mèse


Hypophrygien 

Mèse


Hypodorien 

Dorien

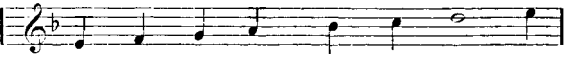
Mèse

Phrygien 

Mèse

Lydien 

Mèse

Mixolydien 

Certains auteurs donnent ces mêmes modes de Ptolémée dans un ordre tout différent. Somme toute, l'ordre importerait peu si l'on était mieux renseigné sur les modes eux-mêmes.

Si l'on en croit Briennios (XIV<sup>e</sup> S.), Ptolémée aurait même connu les huit modes. L'écrivain byzantin les énumère en effet comme il suit: « — κατὰ δὲ τὸν Πτολεμαῖον (τόνοι εἰσὶ) ὀκτώ' ὑποδωρίος, ὑποφρύγιος, ὑπολύδιος, δωρίος, φρύγιος, λύδιος, μιξολύδιος, ὑπερμιξολύδιος. »

Si l'on ne s'accorde même pas sur le nombre des modes à une époque donnée, rien d'étonnant dès lors, que l'on ne soit pas renseigné sur les principes constitutifs de ces mêmes modes. « Ce qui est plus

grave, c'est que les modes portant le même nom sont attribués à des échelles différentes.» (Clément. hist. de la Mus. p 174.) Il faut remarquer toutefois que l'auteur de cette citation n'a pas l'air très renseigné sur le dorien antique en lui attribuant l'échelle *ré, mi, fa, sol, la, si, do, ré*; alors que certainement elle était équivalente à *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi*.

Il importe de faire une remarque. Nous traduisons sur notre portée, les intervalles que nous croyons avoir devinés. Assurément nous sommes obligés d'employer ce moyen; mais n'oublions pas que notre système diastématique ne saurait rendre parfaitement les intervalles des gammes grecques, puisque si on en croit certains critiques, les anciens, au moins dans le *chromatique mou*, auraient divisé le ton en 12, voire même en 24 parties. Platon s'en moque agréablement dans sa *République*.

Pour nous, «le mieux est de nous en tenir au peu que nous en savons, d'attendre de nouvelles lumières, à mesure que les recherches patientes de la science mettront au jour les trésors musicaux enfouis dans la poussière des siècles.» (Dechevrens, loc.cit.)

## II. PÉRIODE MÉDIÉVALE

Arrivons au VIII<sup>e</sup> siècle, époque de St Jean Damascène (676, 756). C'est, selon toute apparence, à cette époque que la musique ecclésiastique a commencé à avoir son caractère tranché. Tandis que la musique profane continuera à faire usage des anciens modes, le chant ecclésiastique au contraire, se bornera aux huit modes qui constituent l'octoëchos.

Presque toutes les méthodes médiévales se réclament de St. Jean Damascène. Ce n'est pas le lieu de rechercher si le saint était musicien ou non; bien que l'on ne trouve rien dans ses écrits qui puisse laisser soupçonner son talent, suivons la tradition qui unanimement voit en lui l'auteur de l'octoëchos.

L'octoëchos ou livre des huit tons, est un livre liturgique qui contient ce qui doit être chanté chaque Dimanche. On y trouve donc une série de huit Dimanches. C'est assez ingénieux et surtout très commode pour les chantres, puisque, très généralement, toutes les pièces à exécuter chaque Dimanche, seront du même ton.

Nous suivons, disons-nous, la tradition qui fait du St. Sabbaitte l'auteur de l'octoëchos; cependant, à tout considérer, on pourrait trouver que l'idée première de cette constitution modale des huit tons, n'est pas due à St. Jean Damascène, mais plutôt à Boèce (V<sup>e</sup> siècle). Si l'on étudie, en effet, son diagramme des modes, on les y trouve parfaitement distincts et au nombre de huit. (Voir Dechevrens 2<sup>e</sup> étude p. 382.



Quoiqu'il en soit, recherchons quelle a pu être, à partir de la réforme damascénienne, la constitution des modes, désormais réduits à 8. Question difficile, car, ici encore, rien de clair dans les traités les plus détaillés.

Ajoutons que ces traités ne sont pas de l'époque damascénienne, les plus anciens remontent à peine au XIII<sup>e</sup> siècle. Parcourons-les donc, et voyons ce qu'ils peuvent nous apprendre.

Le Ms. Hagiopolites (XIII<sup>e</sup> ou XIV<sup>e</sup>s.) de la bibliothèque nationale de Paris, contient au verso du folio 240, une abréviation du nom des modes à cette époque. (1)

$\alpha'$	$\beta'$	$\gamma'$	$\delta'$
$\delta$	$\lambda$	$\varphi$	$\mu$
$\lambda \alpha'$	$\lambda \beta'$	$\lambda \gamma'$	$\lambda \delta'$
$\delta$	$\lambda$	$\varphi$	$\mu$

La signification est claire. Le premier mode ( $\alpha'$ ) porte le nom de Dorien ( $\delta$ ), le second ( $\beta$ ) Lydien ( $\lambda$ ), le troisième ( $\gamma$ ) Phrygien ( $\varphi$ ), le quatrième ( $\delta'$ ) Mixolydien ( $\mu$ ). Ce sont là les modes authentiques. La seconde série représente les plagaux qui ne sont que les authentiques précédés du préfixe *hypo*.  $\delta$  = hypodorien (*ὑποδωριος*) etc.

Il y a donc évolution complète dans l'ordre des modes depuis Ptolémée, et si vers la même époque (XIV<sup>e</sup>s.) Briennios cite encore les modes en se servant de l'ordre de Ptolémée, cette citation ne saurait infirmer celle de l'hagiopolites. Il suffit en effet de se rappeler que la musique ecclésiastique avait depuis le VIII<sup>e</sup> siècle un caractère tranché qui la séparait de la musique profane. Celle-ci pouvait se servir quelquefois des modes usités dans la musique religieuse mais le plus souvent elle faisait usage des modes anciens. Or Briennios dans son énumération semble bien n'avoir pas en vue les modes byzantins ecclésiastiques. (Gaïsser p. 38)

Voici d'ailleurs d'autres témoignages de la même époque (XV<sup>e</sup>s.) Ils se trouvent dans le Ms. 332 de la bibliothèque du St. Sépulcre à Jérusalem,

Dans le premier traité on lit:

Ἐρωτ. Πῶς ἐπωνομάζονται ἤχοι;  
 Ἀπόκρ. Πρῶτος, δευτερος, τρίτος, τέταρτος, καὶ οἱ ἐξῆς οὐκ εἰσὶ κυρίως ὀνόματων ὡς τὸ ἤχον· το γὰρ εἰσὼν α, β, γ, δ, βαθμοὶ εἰσι, καὶ οὐχὶ ὀνόματα. Εἰπωσι, ἤχον εἰς πρῶτος, Δωριος, εἰς δευτερος, Λυδιος, εἰς τρίτος, Φρύγιος, εἰς τέταρτος, Μιξολυδιος, εἰς πλάγιος τοῦ πρώτου, Ὑποδωριος, εἰς πλάγιος τοῦ δευτέρου, Ὑπολυδιος, εἰς πλάγιος τοῦ τρίτου, ἤχον εἰς βαρὺς, Ὑποφρύγιος

(1) Dom Gaïsser. Système musical de l'Eglise grecque. (p. 36).

γίος, καὶ ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου, Ὑπομυξολύδιος. Ταῦτά εἰσι τὰ κύρια ὀνόματα τῶν ὀκτὼ ἤχων, καὶ ἀκριβοποιημένα θαύματα τῆς παπαδικῆς τέχνης.

Voilà bien les modes, dans l'ordre même où on les trouve dans l'hagiopolites.

Les voici encore cités dans un autre traité du même ms. (Traité du hiéromoine Gabriel (1440)). Ὁ πρῶτος λέγεται Δώριος, ὅτι οἱ δωριεῖς μάλιστα ἔχρουντο τούτῳ τῷ ἤχῳ. Ὁ δεύτερος, Λύδιος, ὅτι οἱ λυδοὶ τοῦτον ἐφίλουν πλεον τῶν ἄλλων. Οἱ δὲ φρύγες τὸν τρίτον, ὃς καὶ Φρύγιος κέκληται. Ὁ δὲ τέταρτος καλεῖται Μυλῆτιος, ὅτι ἐν τῇ Μυλῇ ἐπλεόναζε τούτο τὸ μέρος. Οἱ δὲ τούτων αὐτῆς πλάγιοι, ὡς ὑπὸ τοῦς κυρίους ὄντες. Ὁ ὑπὸ τὸν δώριον, καλεῖται ὑποδώριος, καὶ ὁ ὑπὸ τὸν λυθιον, ὑπολύδιος, καὶ ὁ ὑπὸ τὸν φρύγιον, ὑποφρύγιος, καὶ ὁ ὑπὸ τὸν μυλῆτιον, πομυλῆτιος. . . .» (Ms. 332 p. 87).

Une difficulté surgit à propos du quatrième, ὁ μυλῆτιος; mais elle n'est qu'apparente. Villoteau (1) en donne une explication qui peut parfaitement s'admettre. « Nous avons de la peine à croire, dit-il, que le mot Milésien ne soit pas une corruption de celui de Mixolydien, qui a toujours été le nom de ce ton.

Au lieu de Mixolydien, on aura pu prononcer d'abord par syncope, Milydien, et comme les Grecs modernes adoucissent beaucoup la prononciation de leur d, on aura dit sans doute Milysien; de là le ton Milésien et son origine supposée de Milet ».

Telle est la dénomination des modes depuis le XIII<sup>e</sup> siècle au moins. Voyons maintenant ce que nous pouvons savoir de leurs éléments constitutifs.

Pour cela, interrogeons encore nos traités. Et d'abord, nous trouvons pour chaque mode, une vocalise spéciale composée d'un nombre plus ou moins grand de syllabes. Ces vocalises, ou si l'on veut, ces intonations s'appellent ἐνῆχηματα ou ἀποχήματα.

1<sup>er</sup> traité ms. 332. Τί ἐστὶν ἐνῆχημα; « Ἐνῆχημά ἐστιν ἡ τοῦ ἤχου ἐπιβολή. . . »

Voyons les en détail pour chaque mode.

ἔρωτ.	«	Ὁ δεύτερος πῶς ἐνῆχίζεται;
ἀπόκρ.	«	νεανες.
	«	Ὁ δὲ τρίτος πῶς ἐνῆχίζεται;
	«	γαννα.
	«	Ὁ τέταρτος πῶς ἐνῆχίζεται;
	«	ἀγια. . . .»

Pour combler une lacune du traité, il faut dire que le premier mode a pour ἀπόχημα, ανανες.

Telles sont donc les vocalises des quatre modes authentique; mais quelle en est la signification? A quelle note de l'échelle européenne peut-on les assimiler?

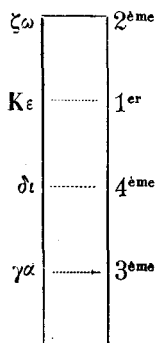
(1) Etat actuel de l'art musical en Egypte. p. 206.

On a essayé de donner à chaque syllabe de ce divers ἀπηχήματα, une signification modale, mais à notre avis on doit y voir de simples syllabes sous les signes, on employa ces νεανες, ανανες, etc. comme autrefois on disait τε, τα, τω etc. comme maintenant on dit πα, βο, γα, etc.

On lit dans le même traité: «ἐπάνω τοῦ α ἤχου, εἰ ἐξηχίστης μίαν φωνήν, γίνεται β οὕτω δὲ ανανεανες νεανες· ὁμοίως πάλιν ἀνωθεν τοῦ β, εἰ ἐξηχίστης μίαν φωνήν γίνεται γ οὕτω δὲ, ανες ανανεες αγια· ὁμοίως, ἀνωθεν τοῦ δ ἤχου ἐξέλθε μίαν φωνήν, γίνεται α »

Si l'on en croit le θεωρητικὸν μέγα de Chrysanthos p. 130, qui précisément donne l'explication du passage précédent nous aurions le premier mode avec tonique sur Κε=la; celle du second était sur ζω=si ♯ celle du troisième sur γα=fa; celle du quatrième sur δι=sol.

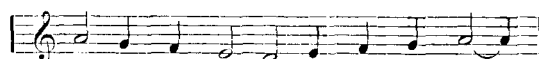
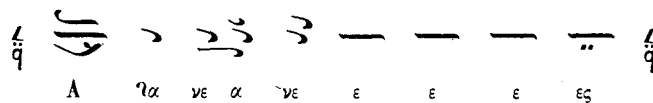
Chrysanthos prend, dit-il, un simple pentacorde (en fait il prend un tétracorde), et faisant le cercle, arrive aux indications données par l'auteur du traité cité.



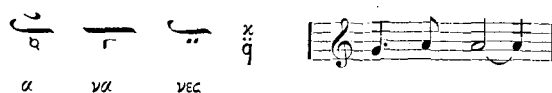
En effet, nous partons de Κε, et nous rencontrons, « si nous montons d'une voix » le ζω, qui donne le second mode. Si nous continuons, (ὁμοίως ἀνωθεν τοῦ β, εἰ ἐξηχίστης μίαν φωνήν) nous rencontrons le γα, qui nous donne le troisième mode. « De même, en montant encore d'une voix », nous rencontrons le quatrième sur δι. Enfin, si nous poursuivons, nous retombons sur Κε, premier mode.

Revenons maintenant aux ἀπηχήματα. Toujours d'après Chrysanthos, voici quelle en serait la traduction.

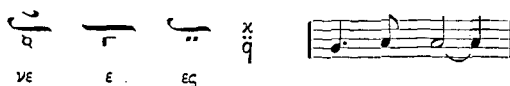
«Τοῦ μὲν πρώτου ἤχου τὸ ἀπήχημα παρὰ μὲν τῶν ἀρχαίων ψαλμοδῶν οὕτως ἐγράφετο.



Κατά δὲ τοὺς νεωτέρους ἔχει τοῦτον τὸν τρόπον.



Καὶ μονοσυλλάβως οὕτω



Mais il est bien certain que la pratique devait ici, sensiblement différer de la théorie; car il eut été impossible de chanter des morceaux écrits à ce diapason; la voix humaine n'atteignant, en moyenne, que le fa. D'ailleurs, nous trouvons tout ceci modifié dans Villoteau qui écrivait avant la réforme de 1820. Il nous donne le premier mode sur le mi, composant ainsi son ἀπὸρχημα :



Villoteau donne sans doute au Dorien, la tonique mi, en mémoire du Dorien antique qui, on s'en souvient, avait pour base l'*hypathe des mèses* = βω, = mi. Mais on s'accorde généralement pour donner au πρώτος byzantin la base πα = ré. Nous aurions donc la gamme suivante :



Le si devenant b en descendant, et aussi, dans certaines modulations.

Le Rév. Père Dom Gaïsser a une longue étude pour prouver que l'on peut identifier ce Dorien byzantin avec le Dorien antique, en lui donnant l'armature bb. Le lecteur trouvera cette étude dans « Le système musical de l'Eglise grecque ». Rome 1901.

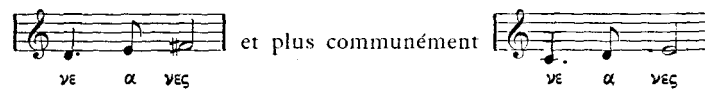
Le deuxième mode authentique, ou mode Lydien, a pour ἀπήχημα: νεα-  
νες. C'est le plus élevé sur l'échelle tonale; il est sur le ζω (Paramèse-si $\flat$ )

Voici, d'après Chrysantes, quelle serait la solmisation de son ἀπήχημα:

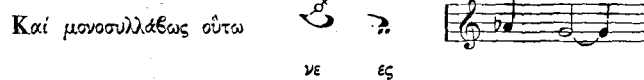
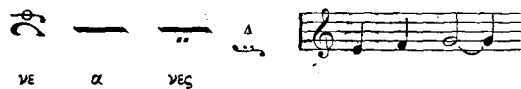
«Τοῦ δὲ δευτέρου ἤχου τὸ ἀπήχημα παρὰ μὲν τῶν ἀρχαίων ψαλμοδῶν  
οὕτως ἐγράφετο.



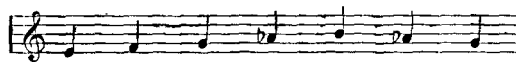
Mais si telle était la théorie, et peut-être la pratique aux XIV<sup>e</sup> ou  
XV<sup>e</sup> siècles, il est certain que du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup>, il s'est produit, pour ce  
second mode, comme pour le premier, une sérieuse évolution. Villoteau  
nous le présente en effet comme il suit:



Chrysantes, au contraire pour ce qui est de son époque, nous  
dit: «Οἱ δὲ νεώτεροι τοιοῦτον ἀπήχημα μεταχειρίζονται διὰ τὸν δεύτερον ἤχον.



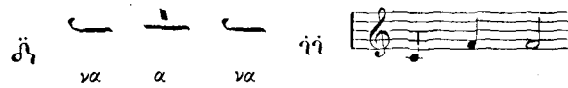
Pour ce qui est de l'étendue du second mode du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle,  
on ne peut rien affirmer de certain, mais à cette dernière époque, elle  
semble bien être:



Villoteau écrit avec un si $\flat$ . Ce n'est en réalité ni un si $\flat$  ni un  
si $\natural$ ; c'est un ton un peu forcé. Impossible de le rendre par conséquent  
sur notre portée européenne.

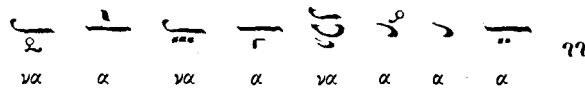
Le troisième mode authentique ou Phrygien a pour ἀπήχημα, να να ου να να.

Chrysanthos nous dit: «Τὸ δὲ ἀπήχημα τοῦ τρίτου ἤχου κατὰ τοὺς παλαιούς εἶχε μὲν οὕτω.



Et à son époque, si l'intonation varie quant à la mélodie, elle reste cependant la même quant aux notes fondamentales.

«ἐξηγῆται δὲ καθ' ἑμᾶς ἡ μελωδία του τοιαύτη·



Ici encore, le musicien grec est d'accord avec Villoteau qui donne au Phrygien l'ἀπήχημα suivant:

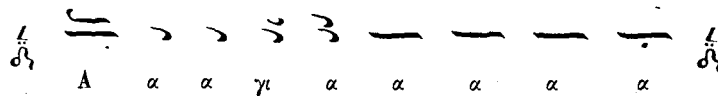


Et dans un autre endroit:

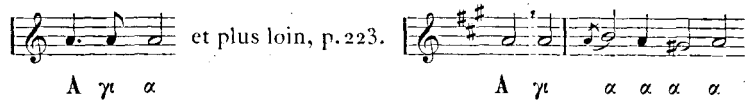


Ce troisième authentique répondrait donc assez bien à notre sixième mode du plain-chant.

Le quatrième authentique ou Mixolydien a pour ἀπήχημα, α γα· «Τὸ δὲ ἀπήχημα τοῦ τετάρτου ἤχου κατὰ μὲν τοὺς παλαιούς εἶχε τοῦτον τὸν τρόπον·



Villoteau (loc. cit. p. 219) donne pour ce mode l'intonation suivante:

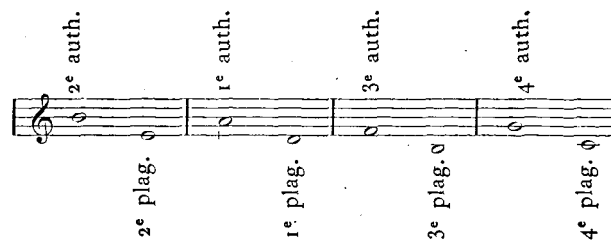


Tels étaient donc, au moins dans la dernière partie de la période byzantine, les ἀπὸ γήματα des modes authentiques. Il serait trop long de donner ici un exemple de mélodie pour chacun de ces modes; ces simples vocalises suffisent pour donner une idée de leur tournure tonale. Venons-en aux modes plagaux, et pour cela, reprenons notre traité.

« Περὶ τῶν πλαγίων.

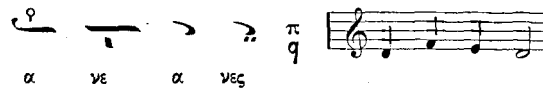
Ἀπὸ πρώτου ἤχου, πάλιν καταβαίνεις τέσσαρας φωνάς, καὶ εὐρίσκεται ὁ πλάγιος, ἦχον ὁ 2<sup>ος</sup>, ἀνεανες. Ὁμοίως καὶ ὁ 3<sup>ος</sup> ἤχος καταβαίνει φωνάς δ, καὶ εὐρίσκεται ὁ πλάγιος αὐτοῦ, ἦχον ὁ 3<sup>ος</sup>. Πάλιν ὁ 4<sup>ος</sup> καταβαίνει φωνάς τέσσαρας, καὶ εὐρίσκεται ὁ πλάγιος αὐτοῦ, ἦχον ὁ βαρύς.

L'auteur ne dit rien du quatrième, mais il est clair que ce mode suivait la même théorie que les autres, c'est-à-dire que chaque plagal se trouvait être quatre intervalles au dessous de son authentique. Soit le tableau suivant:



Chacun des plagaux a son ἀπὸ γήμα spécial. Le premier plagal (5<sup>e</sup> mode) a pour ἀπὸ γήμα, ἀνεανες.

« Τοῦ δε πλαγίου πρώτου ἤχου τὸ ἀπὸ γήμα, καθ' ἑμᾶς μὲν καὶ γράφεται, καὶ φάλλεται κατὰ τοιαύτην μελωδίαν.



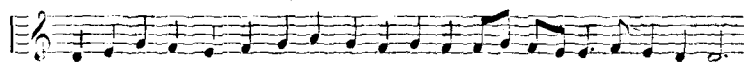
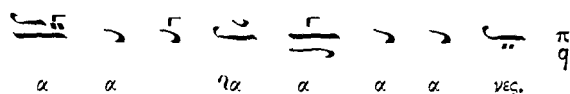
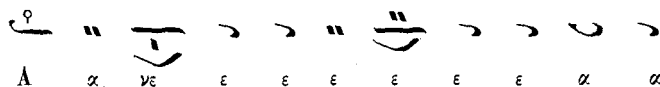
D'après Villoteau.



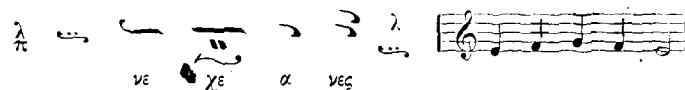
Si l'on se reporte à ce qui a été dit en parlant du premier authentique, ce serait ici Villoteau qui aurait raison, au moins théoriquement, en tenant compte, toutefois de la différence d'un intervalle, déjà signalée. Nous aurions donc:



Le Θεωρητικὸν μέγα, traduisant cet ἀπήχημα «διὰ τῶν χαρακτήρων τῆς ἡμετέρας μεθόδου» donne la phrase suivante:



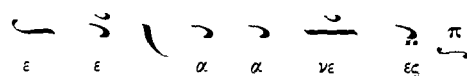
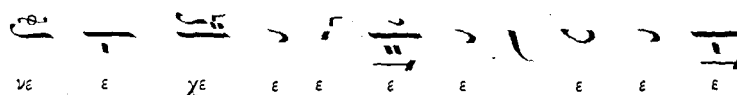
Le deuxième plagal a pour ἀπήχημα, νεανες. «Τοῦ δὲ πλαγίου δευτέρου ἤχου τὸ ἀπήχημα κατὰ μὲν τοὺς παλαιοὺς οὕτω γράφεται».



D'après Villoteau: νε ε α νες

On remarque, outre la différence déjà signalée à propos du second authentique, la présence d'un χ chez Chrysanthos, et point chez Villoteau. Ce χ n'a apparemment aucune signification; les grecs placent souvent de ces lettres au milieu des mots dans une mélodie surtout dans le genre παπαδικόν.

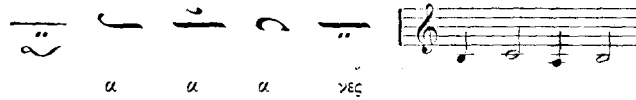
Chrysanthos ajoute: «Ἐξάγεται δὲ μελωδία κατὰ τὴν παράδοσιν τῆς θέσεως ταύτης, οἷον ἐξῆς γράφομεν»



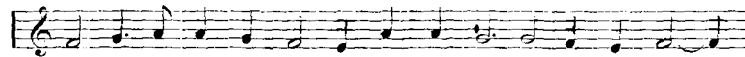
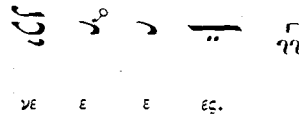
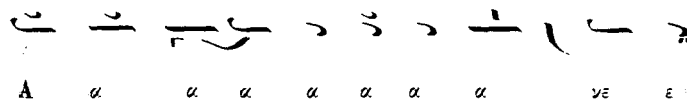


Cette transposition sur πα trouvera son explication dans ce qui sera dit plus bas en parlant du νεανω. C'est déjà, on le voit, l'emploi de la gamme moderne du deuxième plagal.

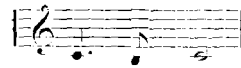
Le troisième plagal ou βαρύς, a pour ἀπήχημα, αανες.  
« Τοῦ δὲ βαρέος ἔχου τὸ ἀπήχημα κατὰ μὲν τοὺς παλαιούς οὕτω γράφεται »



Mais déjà on le trouve transposé sur le γα=fa; car, toujours en parlant des anciens, (παλαιοί) Chrysanthos ajoute: « τοῦ ἐποίου μελωδία κατὰ τὴν παράδοσιν τῆς γραφῆς εὐμῆσαι τοιαύτη οἷα ἐκτίθεται ».



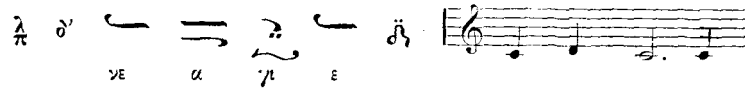
D'après Villoteau voici quel serait l'ἀπήχημα du βαρύς:



Et plus loin, il donne cette seconde intonation:



Le quatrième plagal, Hypomixolydien, a pour ἀπήχημα, ναγιε.  
« τοῦ δὲ πλαγίου τετάρτου ἔχου τὸ ἀπήχημα γράφεται μὲν οὕτως ὑπὸ τῶν παλαιῶν ».



Et l'on trouve dans le θεωρητικόν cette mélodie:



Et selon Villoteau, nous aurons:

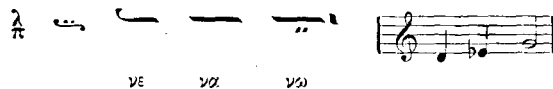


A ces huit modes byzantins, viennent s'en ajouter deux autres qui, à proprement parler ne sont pas des modes, mais de simples variations du second plagal, ou du troisième authentique. Le hiéromoine Gabriel lui-même nous en avertit dans son traité (ms. 332. Jérusalem) «...τινές δὲ βούλονται λέγειν τὸ τοῦ νενανῶ μέλος, ἑνατον ἦχον - ἔστι δὲ μᾶλλον πλάγιος δευτέρου δεδεμένος - τεθείσα γὰρ ἡ τοῦ νενανῶ φθορά, ἔδειξεν ἡμῖν τὸν πλάγιον τοῦ δευτέρου ἄσαι δεδεμένως ...»

Et Chrysanthos nous dit que le second plagal peut avoir son intonation sur πα=ré ou sur δι=sol, et que, dans ce dernier cas il s'appelle νενανῶ. «Ἐνάρχεται δὲ τὸ μὲν ἀπήχημα τοῦ πλάγιου δευτέρου ἔχου ἀπὸ τοῦ πα, καὶ λήγει ἐπὶ τὸν πα μὲν, ὅταν εἶναι νεχεανές· ἐπὶ τὸν δι δὲ, ὅταν εἶναι νενανῶ.»

Νενανῶ devient donc l'ἀπήχημα du deuxième plagal sur δι.

«Τοῦ δὲ πλάγιου δευτέρου το δεύτερον ἀπήχημα κατὰ τοὺς παλαιούς οὕτω γράφεται.



Quant à l'autre mode *secondaire*, on le trouve signalé dans un des traités du même ms. 332. où il est dit: «Καὶ πόσοι ἦχοι; - ἦχοι εἰσι κυρίως τέσσαρες καὶ τέσσαρες πλάγιοι, καὶ δύο ἀπήχηματα, ἕτοι φθοραί, τὸ νενανῶ καὶ τὸ ναννα.»

Or, ce ton ναννα, avons-nous dit n'est qu'une variété du troisième authentique. Celui-ci passe assez souvent soit dans le quatrième authentique, soit dans son plagal, et alors, s'il opère sa métabole dans le quatrième authentique, on aura l'ἀπήχημα composé ναννα αἰμα. Si au contraire il l'opère dans le plagal, on aura: νεαριεναννα.



# TABLE DES MATIÈRES



	Pages
Introduction	
PREMIÈRE PARTIE	
DES SIGNES OU NOTES	1
Différentes notes	1
Signes montants	2
Signes descendants	7
DES CLÉS	12
Exercices	15
DE LA MESURE	16
Signes simples	17
Signes composés	19
DES SILENCES	24
DES CHANGEMENTS DE MESURE	26
Exercices	28
MODULATIONS DE LA VOIX	29
DEUXIÈME PARTIE	
DE LA GAMME	35
Gamme diatonique	42
Gamme enharmonique	45
Gamme chromatique	47
DES CLÉS	49
DES DIÈSES, DES BÉMOLS, DES PHTORAI	56
Exercice	64
DE L'ISON	96
DE L'INTONATION	70
TROISIÈME PARTIE	
DES TONS	73
DES GENRES	78
Genre hirmologique	78
« stichirarique	80
« papadique	81

	Pages
PREMIER TON	82
DEUXIÈME TON	89
TROISIÈME TON	98
QUATRIÈME TON	100
CINQUIÈME TON	104
SIXIÈME TON	110
SEPTIÈME TON	115
HUITIÈME TON	120
REMARQUES SUR LES MODES	122
TERMES SPÉCIAUX EMPLOYÉS EN PSALTIQUE	129
Hymne du soir	131

#### QUATRIÈME PARTIE

CHANTS CARACTÉRISTIQUES DU RITE GREC	140
Messe de St Jean Chrysostome	140
Psaume chanté	141
'O Μονογενής (simple)	144
'O Μονογενής (Légétos)	145
Makarismi	148
Eisodon	153
Trisagion	154
Alleluia - Evangile	155
Chéroubikon	156
Baiser de paix	164
Préface	165
Sanctus (Ἅγιος)	166
Consécration	168
Σὲ ὑμνοῦμεν	170
Ἄξιον ἐστὶν	171
Kinonikon	176
A la St <sup>e</sup> Vierge (Messe de St Basile)	182
A la Messe des Présanctifiés	186
Bénédictio de l'Evêque	193
Kontakion de Noël	194
Tropaire de l'Annonciation	195
Tropaire de la Nativité de Marie	196
Tropaire de la Croix (14 sept.)	199
Apolitikion (2 <sup>e</sup> ton)	200
Apolitikion (7 <sup>e</sup> ton Γα)	202
Théotokion (5 <sup>e</sup> ton)	203
Tropaire de St Jean Chrysostome	204

Chants de l'office des <b>Laudes</b>	206
Grande doxologie	208
Chants des Vêpres	219
<i>Kypie éxépaça</i>	219
Paraclysis	232
Polychronismos	234

#### APPENDICE I.

LA MUSIQUE ARABE	241
Exemples de chants arabes	246
Bénédiction du S <sup>t</sup> Sacrement	246
Divers tropaires	248
Kontakion de Noël	253
Exapostilarion de Noël	254
Canon du Paraclysis	254

#### APPENDICE II.

LA MUSIQUE RUSSE	257
Les huit tons	260
Réponse aux litanies du Diacre	264
Ije Kherouvim	265
Tebié poiém	265
Verouiou vo edinago	267

#### APPENDICE III.

LES TONS ET LES MODES	
I. Période antique	269
II. Période Médiévale	276
TABLE	287
ERRATA	290

## Errata

INTRODUCTION p. XIV

Au lieu de *Vizatükij*, lisez: Vizantijskij.

PAGE 20

Au lieu de



Lisez:



